الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 385
السنة الثانية والثلاثون

آيار 2003 ربيع الأول - 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

تنويـــه

تتوجه مجلة الموقف الأدبي إلى إصدار عدد خاص عن المقاومة في الأدب، وترجو من السادة الزملاء والكتاب في الوطن العربي إرسال مساهماتهم لإغناء هذا العدد الخاص إلى بريد المجلة في دمشق، أو عبر البريد الإلكتروني.

❐

اول الكلام

عندما يحترق التاريخ

د. وليد مشوِّح

... في عصر العولمة والنظام العالمي الجديد لم يعد الآخر مجرد عنصر للحوار؛ بل أصبح جزءاً مشاركاً من عناصر تكوين الذات الكونية. مع ذلك، فدمج مفهوم الحداثة بمفهوم الغرب لا يمكن أن يقود إلى دراسات علمية معمقة، لأن حداثة الغرب، هي نتاج تطوره الاقتصادي والسياسي والثقافي والاجتماعي، وبالتالي، فاقتباس تلك الحداثة لفرضها على مجتمعات أخرى كالمجتمعات العربية قاد ويقود بالضرورة إلى التغريب لا إلى التحديث- كما يتوهم البعض-؛ علماً أن الحداثة السليمة هي نتاج تطور بنى اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية قادرة على استيعاب علوم العصر، من أي مصدر كان، وليس من الغرب وحده، وتمثلها والإبداع فيها لمواجهة تحديات العولمة.

ولم يعد مفيداً التذكير الدائم بمقولة الشاعر الانكليزي /كيبلنغ/ من أن: الشرق هو الشرق، والغرب هو الغرب ولن يلتقيا. وقد روّجت الكاتبة الانكليزية /فرياستارك/ لمقولة تقول: (الشرق هو الغرب). ورأى الشاعر الألماني الكبير /غوته/ أن من يعرف نفسه يعرف الآخرين. فالشرق والغرب- بعدما التقيا- لا يمكن بعد أن يفترقا.

الغرب إذاً متعدد، والعرب كذلك متعددون. وهم لا يرفضون الغرب بالمطلق بل يرفضونه إذا جاءهم في صورة مستعمر، أو حين يحاول فرض ثقافة مادية أو نزعة عنصرية عليهم، أو حين ينحاز بالكامل إلى جانب المشروع الصهيوني متجاهلاً جميع مقولاته السابقة عن الحرية والديمقراطية والعدالة وحقوق الإنسان. والغرب ليس شيطاناً

يجب رجمه كل يوم؛ لكنه قطعاً ليس مسانداً للتغيير الجذري في الوطن العربي؛ بل معيق أساسي لعملية التغيير فيه، مع ذلك لا بد من الحوار معه من موقع الندية أولاً، وعدم الانجرار وراء عولمة لا تقيم أي وزن للعرب؛ بل تعتبرهم كمّاً بشرياً، وموارد طبيعية يجب توظيفها في خدمة الغرب المتفوق والساعي للسيطرة على العالم بكل الوسائل المتاحة. فلم يعد العربي اليوم شديد الانبهار بكثير من النظم الغربية، خصوصاً تلك التي تساهم في توليد نزعة شوفينية عنصرية، حوّلت العالم كله إلى ملحق بالمركزية الغربية، الأوربية أولاً، والأمريكية لاحقاً، وبعدما وظفت ثقافة الغرب في مشاريع نهضوية استفادت منها جميع الدول العربية، وتم توظيفها لصالح نظام رأسمالي ذي توجهات امبريالية دعمتها قوى عسكرية مزودة بأحدث أنواع التكنلوجيا والعلوم العصرية، تساءل العرب على الدوام: "من أجهض مشروعهم النهضوي منذ القرن التاسع عشر، ومن يمنع تجدده اليوم وغداً..؟!". (صحيفة السفير- مسعود ضاهر- 12 آب 2002).

الداعي للمقبوس المطول الآنف النفاذ إلى موضوعة هامة وجدنا أنه من المستحسن التنبيه إليها، علّ المؤسسة الثقافية العربية تعمل على تبنيها وإجرائها مجرى التنفيذ. والموضوعة بحد ذاتها قادت إليها مقدمات سياسية قرأناها بعد أحداث الحادي عشر من أيلول في الولايات المتحدة الأمريكية، إذ تلقى العرب- عبر الإعلام الغربي عموماً والأمريكي على وجه الخصوص- إهانات انصبت على ذاتهم القومية والعقيدية والفكرية ناهيك عن تسفيه عقيدتهم الدينية والمس بجوهرها المتمثل بالإسلام، والأمر اللافت هنا، أن الإهانة والتسفيه صدرت عن ساسة جهلة بالتاريخ ومثقفين جاهلين بطبيعة التاريخ العربي.. وقد استمرت تلك الحملة بعد القفز فوق الحقائق التي أرستها مؤسسات استشراقية باحثة ونزيهة وموضوعية وحيادية، وأفراد عرفوا بدأبهم البحثي ونتاجهم الفكري، نذكر منهم على سبيل المثال: نولاكه، وجاك بيرك، وروجيه غارودي، وآن شميل، واميير هوفمان والعشرات إن لم نقل المئات من المفكرين الأخلاقيين الذين انحازوا إلى جانب الحقيقة إلى درجة الاستشهاد.

وعندما ظهرت نتائج الحصار الجائر على العراق الذي فرضته القوى الامبريالية والصهيونية ومن لفّ لفّهما، وتحولت تلك النتائج إلى كارثة بيئية واجتماعية تهددت سلام الضمير الإنساني، تحرك الشارع العالمي خلافاً لإرادة الساسة باتجاه التنديد بالحصار وفضح مراميه الحقيقية؛ حيث وجدت السياسات المستكبرة نفسها في موضع حرج دفعها بالتالي إلى إقرار ضرب العراق، وكان الشارع العالمي تجاه هذا أمام امتحان، إذ خرجت الملايين تندد بالحرب ضد العراق، وكان في طليعة المحتجين صفوة من المفكرين

والمثقفين، كانوا- بدورهم- قد تحدثوا عن طبيعة العرب، وحقيقة الإسلام، وفضل الحضارة العربية الإسلامية على حضارة اليوم، وعرضوا للتراث العلمي والأخلاقي والفلسفي الذي أورثه شعب هذه الرقعة الجغرافية للعالم حيث أضحى التراث العربي الإسلامي كونياً لا محلياً.

إذن لقد دفعت هذه التحديات الكثيرين ممن لا علاقة لهم بالقراءة والتاريخ وطبائع الشعوب للعودة إلى الناتج الفكري الذي أبدعه أبناء جلدتهم، وقراءته من جديد لمعرفة الحقيقة التي أثبتها هؤلاء بنزاهة.

وهكذا تبلورت الفكرة الطموح: لماذا لا نتوجه إلى تراث الراحلين من أولئك الأخلاقيين الغربيين ونشرحه ونحلله ونضيف إليه ومن ثم نكتبه بلغاتهم كافة ونعيد توزيعه؟!.. ولماذا لا نتوجه إلى الأحياء منهم وندعمهم مالياً ومعنوياً ونظل على اتصال بهم، ونعقد المؤتمرات والندوات ونضعهم في وسط المنبر ونعزز آراءهم بوجهات نظرنا؟!.. ولماذا لا نبدأ بإصدار مطبوعات إعلامية وثقافية، مقروءة، وننشئ محطات إعلامية مسموعة ومرئية يديرونها بدعم منا نحن العرب ليكونوا صلة الوصل بيننا وبين شعوبهم، ونحن قادرون مادياً ومعنوياً دون ريب؟!.. وأخيراً: لماذا لا نعلن تقصيرنا ونثوب إلى رشدنا، ونبدأ بعملنا هذا جدياً؟.

وكما ابتدأت بمقبوس أفتتح به غايتي، سأختتم بمقبوس يترك الباب مفتوحاً أمام الغاية ذاتها.. والمقبوس يبدأ بالسؤال الذي يملي نفسه على هامش هذه الأمنية الحلم: "ما الذي يمكن لنا- كعرب- تعلمه والإفادة منه على صعيد الوعي والفكر والثقافة من استضافة مؤتمرات والمشاركة في حواراتها وصوغ أطروحاتها وتوصياتها؟.

ومسوّغ السؤال؛ إننا لم ننجح حتى الآن في إثبات جدارتنا في إدارة حوارات خلاّقة وخصبة في ما بيننا (وبينهم) على الصعد السياسية والثقافية والدينية، وليستوي في ذلك الفلاسفة والساسة والشعراء والفقهاء.

ولهذا الإخفاق سببه المزدوج؛ الأول هو النرجسية، ونزعة التأله، والعقلية الأحادية التي تتحكم في إدارة الأفكار والسجالات، مما يفضي إلى الاستبعاد المتبادل، وتقليص فرص الحوار الفعّال والثمر، والثاني: إن الثبات هو سيد المواقف عندنا، أعني؛ أننا لا نقبل النقد لكي نتراجع ونتعلم من الأخطاء والإخفاقات، على عكس الغربيين الذين نجد بينهم من ينبري لنقد حكومته وثقافته دفاعاً عنا وتضامناً معنا. وهكذا فالغربيون يمارسون نقد الذات، أما نحن فننتقد الغرب على انتهاكاته المبادئ والقيم والحقوق في تعامله مع قضايانا، في حين أن ما نتمسك به عندنا، وما ندافع عنه قد يكون الأكثر سوءاً وفساداً وظلماً وبربرية، أي الأكثر مرارة ومضاضة، مما يجعلنا نفتقد المصداقية في ما ندعيه أو ندعو إليه.

إن التعددية التي هي أساس الحوار؛ لا تعني فقط الإقرار بالاختلاف والتعدد داخل المجتمع الواحد؛ وإنما تتخطى ذلك في مفهومها، إذ هي تعني على مستوى أول قبول الآخر بوصفه مختلفاً من حيث خصوصيته، ومساوياً في آن من حيث الحقوق والحريات" (نفسه، علي حرب، 2000/10/19).

ساطع الحصري
تجسيد تاريخي لفكر النهضة العربية

عبود كنجو

من عظمة الرسالة الخالدة، اكتشفت الأمة العربية ذاتها من جديد، بعد أن انهارت حضاراتها القديمة، وصعدت القوتين العظيمتين الروم والفرس، ذلك الاكتشاف أعاد للأمة حيويتها الخلاقة، فدمرت القوتين العاتيتين، بفترة وجيزة أذهلت المؤرخين والدارسين، وانطلقت لتقود العالم، وفق مقاصد شريعتها السمحة – بالحق والعدل والسلام، بعيداً عن حطام المكاسب ورغبة القتل والتدمير والإكراه.

وما إن تمت إزاحتها عن ساحة الفعل الحضاري في ظروف تاريخية متراكمة، ومتناقضة مع قيمها، حتى نهض الغرب تأسيساً على علومها وحضارتها، وتخلفت الإمبراطورية العثمانية، في سكونية تكشفت عن عجز واضح في عدم قدرتها على مجابهة التطور الغربي المتسارع في كافة المجالات العلمية والاجتماعية، فجنحت نحو الاستبداد والانغلاق، واستعانت بالغرب للقضاء على حركات الخلاص من ذلك الواقع الأليم، فأجهضت حركة محمد علي التوحيدية، ونهضته العلمية كما أجهضت ثورة عرابي، وكل الحركات السياسية والإصلاحية في مجابهات عسكرية وقمعية، وأحكام تعسفية، واغتيالات غامضة لرموز الإصلاح التي كانت تدعو إلى حرية العقل والبحث، والشورى الدستورية، ورفض التبريرات العقائدية للسلطة المستبدة، مما هيأ العقل العربي لتناول أفكار جديدة مستنيرة تقوم عليها نهضة الأمة من جديد. وكان لها الأثر القومي في نشوء الفكرة القومية.

في خصم ذلك الصراع ولد مصطفى ساطع الحصري في العام 1880 لأسرة حلبية مرموقة تقطن حي "بانقوسا" بحلب، وهو الابن الثالث لمحمد هلال الحصري، الذي ينتمي إلى أسرة عريقة في عروبتها، كريمة في محتدها، انتقلت إلى حلب على يد الشريف أحمد بن إدريس الحسيني، الذي قدم إلى حلب من الحجاز في القرن التاسع الهجري 1472م(1).

كان والده –محمد هلال الحصري– قد "تلقى أفضل ما أتيح من تعليم تقليدي، فتعلم العربية والشريعة في المدرسة الإسماعيلية بحلب، وقضى شطراً من شبابه في مصر، يدرس في الجامع الأزهر علوم الشريعة والعربية، ونال الإجازة على يد شيوخ مشهورين، وقد عاد إلى حلب، فعمل قاضياً في مختلف مدن الولاية، ونجح في

–من عظمة الرسالة الخالدة، اكتشفت الأمة العربية ذاتها من جديد، ذلك الاكتشاف أعاد للأمة حيويتها الخلاقة، فانطلقت لتقود العالم، وفق مقاصد شريعتها السمحة، بعيداً عن حطام المكاسب أو رغبة القتل والتدمير والإكراه.

الامتحانات الضرورية ليتأهل لمنصب رئيس محكمة الاستئناف في صنعاء(2).

ولكثرة تنقلات والده في أرجاء الإمبراطورية العثمانية، فإن تعليمه في مراحله الأولى لم يكن مستقراً وقد تركت هذه التنقلات آثاراً عميقة من الذكريات والانطباعات المتنوعة(3).

فقد قدر له، أن ينتقل – خلال السنوات الاثنتي عشرة الأولى من حياته– بين المدن التي عُيِّن فيها والده للقضاء، فمن صنعاء إلى طرابلس الغرب، إلى أضنة وأنقرة واستنبول، وكان خلالها يستكمل تعليمه من إخوته الكبار، فقد تعلم القراءة والكتابة باللغتين التركية والفرنسية إضافة إلى اللغة العربية التي أولاها اهتماماً خاصاً فيما بعد.

وفي العام 1892 ألحقه والده بالقسم الداخلي في المدرسة الملكية باستنبول "التي كانت في ذلك الحين إحدى بؤر الاختمار الفكري"(4) فقد كانت مخصصة للتدريب الحديث في الإدارة العثمانية وقضى فيها سبع سنوات، كان لها أثرها العميق في حياته الفكرية، لعنايتها بالمعارف العلمية والأساليب التربوية الحديثة وكان بين مدرسيها أنصار متحمسون للإصلاحات وفق الأفكار الليبرالية الغربية، وعلى أفكار الفلسفة الوضعية الفرنسية والقومية الأوربية كما استحوذت على اهتمامه: الطريقة العلمانية في تدريس المسائل الاجتماعية(5).

وقد كان ولعه شديداً بالعلوم الرياضية والطبيعية في المرحلة العليا من دراسته، فقد أخذ يواصل نهاراً الدراسات المقررة. وينفق الليالي في الغوص في دنيا العلوم، فكان يستعير من طلاب مدرستي الهندسة وأركان الحرب المتعلقة بالرياضيات العالية والهندسة التحليلية فينكب على حل المسائل الرياضية العويصة، حتى أصبح رفاقه في المدرسة يلقبونه بأرخميدس كما بلغ ولعه بالعلوم الطبيعية حد النهم، فصار يتوسع في مواضيعها توسعاً كبيراً، فيعنى بتشريح الحيوانات وتحنيطها، وبإجراء التجارب على زراعة شتى النباتات(6).

–كان ولع ساطع الحصري شديداً بالعلوم الرياضية والطبيعية في المرحلة العليا من دراسته، فأخذ يواصل نهاراً الدراسات المقررة، وينفق الليالي في الغوص في دنيا العلوم.

لم يكن اهتمامه بالعلوم الطبيعية اهتماماً أكاديمياً محضاً، وإنما كان يقترن بإيمانه العميق بأن نشر المعارف العلمية بين أوسع فئات الشعب، سيكون مقدمة ضرورية لإعادة تركيب الوعي الاجتماعي. الذي يجب أن يتقدم –في رأيه– على سائر الإصلاحات فلم يشأ بعد تخرجه بدرجة امتياز عام 1900. أن يشتغل بالوظائف الإدارية التي تخولها له شهادته. وإنما قدم طلباً لوزارة المعارف العثمانية لتعينه مدرساً للعلوم الطبيعية في المدارس الثانوية(7).

وقد تم له ما أراد، فالتحق بإعدادية مدينة يانينا –اليونانية حالياً– كمدرس للعلوم الطبيعية، حيث أمضى خمس سنوات أولى فيها مادته اهتماماً عظيماً متبعاً طرقاً مشوقة في تدريس مادته لقناعته بجدواها في توسيع الآفاق الفكرية، وكان "يؤكد أن العمل ليس مجرد واجب وطني. وإنما هو بهجة بحد ذاته، واندفع الشباب المشغوف بمربيه، يهب كل قواه للتعلم. أملاً في التعويض عما فات خلال عقود، وربما خلال قرون"(8).

وقد أوغل عميقاً في العلوم الطبيعية بحثاً ودراسة واستقصاء وإضافة إلى طرق مبتكرة في التعليم، وقد أثمرت جهوده خمسة كتب في مجالات العلوم كان يعتمدها في التعليم، كما تقدم بها إلى وزارة المعارف فأقرتها في جميع مدارس السلطنة. وهي "معلومات زراعية" "دروس الأحياء" "علم الحيوان" "علم النبات" "التطبيقات الزراعية"(9).

ومع كل الحماس الذي أبداه في عمله أصيب بخيبة أمل كبيرة بعد أن اصطدم بمعوقات كبيرة حالت دون طموحاته العريضة، فقد ازدادت

الأوضـاع سـوءاً. وازدادت الرقابـة علـى المـدارس والصحف التي كان يكتب فيها، وعلى الكتب التي كـان يؤلفها علـى الـرغم مـن تركيـزه علـى القضـايا العلميـة والتربويـة "وقـد انعكـس الجـو الـذي كـان سائداً آنذاك في نظام التعليم العثماني في عبارة هاشم باشا وزير المعارف في عهد عبد الحميد الشـهيرة "مـا كـان أحسـن عمـل الـوزارة لـو لـم تكـن هناك مدارس أبداً"(10).

كـان سـاطع الحصـري يـدرك المخـاطر التـي تعصـف بالإمبراطوريـة العثمانيـة، مـن جـراء الفسـاد المستشـري فـي بنيـة الدولـة ومؤسسـاتها. وسـوء معالجـة الأوضـاع، إضـافة إلـى أطمـاع الـدول الكبرى. فقد لمس عن قرب خلال السنوات التـي أمضـاها فـي أقصـى الغـرب مـن الإمبراطوريـة تلـك النزاعـات الداميـة ودوافعهـا وأغراضـها. "وكـان ومعاصروه من شباب الدولة العثمانية المتنورين، يرون أن المساهمة النشطة في القيام بإصلاحات لتحـديث الـبلاد والحفـاظ علـى الجامعـة العثمانيـة همـا الأداة الوحيـدة لـدرء خطـر الـدول الكبـرى الطامعـة"(11) بعـد تـدخلها فـي الشـؤون الداخليـة للدولـة وفـرض اتفـاق "مورسـتيج" أخضـعت مـن خلاله ولايات البلقان لنظام دولي خاص، وضعته روسيا والنمسا بالاتفاق مع الدول الكبرى، غير أنـه لم يفقد الرغبة والأمل بالإصلاح، فتقدم بطلب إلى وزارة الداخليـة يبـدي فيـه رغبتـه بالعمـل فـي إحـدى الولايـات التـي تـدار باتفاقيـة مورسـتيج" فعـين قائمقامـاً فـي المنطقـة الإيطاليـة فـي المنطقـة النمساوية من الأشراف الدولي، واستمر في عمله هذا مدة سنتين حاول خلالهما القيام بالعديد من الأعمـال الإصـلاحية. ثـم نقـل بعـد ترفيعـه إلـى قضـاء فلورينـا داخـل المنطقـة الإيطاليـة مـن الأشـراف الـدولي، وهنـاك "رأى شـعوب البلقـان تتقاتل فيما بينها حول قضايا قومية بظروف أشد من قتالها مـع الأتـراك، فاستخلص مـن ذلـك: أن فوارق اللغـة والثقافـة أعمـق بـين الأمـم مـن فـوارق الـدين"(12) وهكـذا اشـتد وعـي سـاطع الحصـري بعمق الفكرة القومية في النفوس، هذه القوة القادرة المحركـة فـي التـاريخ"(13) بعـد ثمـاني سـنوات قضاها في البلقان ساهمت في نمو وعيه السياسي والفكـري، وفـي هـذه الأثنـاء حـدثت ثـورة 1908 بقيـادة (الشـبان الأتـراك) أو مـا عـرف بــ (تركيـا الفتـاة) و (جمعيـة الاتحـاد والترقـي) وكـان سـاطع الحصـري معجبـاً بـآراء مـدحت باشـا الدسـتورية، وبشـعارات التنـوير التـي أطلقتهـا الحركـة ظنـاً منـه أنهـا الحـل الأمثـل للإصـلاح والنهـوض وتحقيـق فكـرة الجامعـة العثمانيـة التـي تقـف فـي وجـه الأطماع الدولية، فعاد إلى العاصمة وتولى التعليم في معاهد عالية، وعاد إلى التأليف في مجالات التربية وعلم الاجتماع، كما عهد إليه بإدارة مدرسة (دار المعلمين) بالقسطنطينية فأعـاد بنـاءها علـى أسـس جديـدة تتفـق مـع آخـر إنجـازات العلـوم التربويـة.. وراح يشـيع بـين التلاميـذ مبـادئ كانـت غريبـة علـى تركيـا آنـذاك، ومبـادئ التعمـق فـي التفكيـر والجديـة فـي العمـل، وصـار نـداؤه (العمـل بدون فتور) أشبه بأنشودة تترنم بها شفاه كل تركي متعلم، كما قام بجولة في البلدان الأوربية للإطلاع علـى منجـزات العلـم والفكـر والتربيـة، فـزار جنيـف ولـوزان وزيـورخ وبـاريس ولنـدن وبروكسـل وميـونخ وبـرلين، واطلـع علـى أحـوال التعلـيم فـي مدارسـها ودور معلميهـا ومـا يطبـق منهـا مـن نظـم تربويـة جـديرة بـأن تحتـذى"(15) غيـر أنـه سـرعان مـا اصطدم بسياسة التتريك والطغيان الاتحادي الذي فاق ما قبله، فبدأ اتصالاته مع العناصر العربية في جمعيـة المنتـدى الأدبـي، كمـا جـاءت اسـتقالته من منصب مدير (دار المعلمين) بعد سجال في الصـحافة مـع (ضـيا كـوك آلـب) الـدماغ المفكـر للقوميـة التركيـة كـان محـط اهتمـام الإنتلجنسـيا العثمانيـة، وتحـول –علـى حـد تعبيـر مـؤرخ تركـي

–كان ساطع الحصري يدرك المخاطر التي تعصف بالإمبراطورية العثمانية، من جراء الفساد المستشري في بنية الدولة ومؤسساتها، وسوء معالجة الأوضاع، إضافة إلى أطماع الدول الكبرى.

إلى واحد من أكثر معارك العصر إثارة وأبعدها صدى(16) وجاءت جريمة جمال باشا السفاح لتضع حداً نهائياً للرابطة العثمانية التي كان يؤمن بها الكثيرون، لأن الذين لقوا حتفهم على أعواد المشانق كان ثمة أصدقاء مقربون له، ومنهم المؤمنون بالدعوة العثمانية مثل (عبد الكريم خليل) الذي اقتصر نشاطه في سنوات الحرب العالمية الأولى على المضمار التربوي، فغادر ساطع أرض الدولة التركية بعد انتهاء الحرب، لينضم إلى الركب القومي العربي(17) رافضاً كل النداءات والإغراءات لبقائه في تركيا حينها كتب أحد الكتاب المشاهير من الأتراك في صحيفته (وقت) بعد أن غادر ساطع تركيا، كتب يقول: (اليوم شعرنا بانفصال سورية عنا)(18) كان ساطع الحصري في التاسعة والثلاثين من العمر حين وصل إلى دمشق التي كانت تعيش أفراح قيام الدولة العربية بقيادة الأمير فيصل بن الحسين، وكانت شهرة الحصري قد سبقته إلى وطنه، فاستقبله الأمير فيصل قائلاً: (كلما كنت أقرأ لك وأسمع عنك كنت أتخيلك شيخاً متقدماً في السن، ولقد سررت جداً من مشاهدتك هكذا، من حسن حظ الأمة العربية، سيكون أمامك مجال واسع لتخدمها في حياتها الجديدة(19).

-جاءت جريمة جمال باشا السفاح لتضع حداً نهائياً للرابطة العثمانية التي كان يؤمن بها الكثيرون، فغادر ساطع أرض الدولة التركية بعد انتهاء الحرب، لينضم إلى الركب القومي العربي، رافضاً كل النداءات والإغراءات لبقائه في تركيا.

تركزت جهود ساطع الحصري في دمشق على تعريب التعليم بعد أن عين مديراً عاماً للمعارف، فقد فعلت سياسة التتريك فعلها، ولا بد من جعل اللغة العربية لغة رسمية في المدارس والدوائر والدواوين، وتم ذلك التحول بسرعة بعد أن أحدثت الحكومة العربية دورات خاصة للموظفين يتعلمون من خلالها الكتابة بالأسلوب العربي وألفت لجاناً مهمتها البحث في أمهات الكتب العربية ووثائق الحكومة المصرية لتثبيت مصطلحات عربية خالصة، كما تم إنشاء شعبة للترجمة والتأليف تتولى ترسيخ اللغة العربية ونقل العلوم الهامة من الثقافات الأخرى.

"واستعانت بأساتذة اللغة العربية وأدبائها من جميع أنحاء البلاد العربية"(20).

لقد وجد ساطع الحصري نفسه، فانكب بعمل دؤوب لا يعرف الكلل، على إصلاح التربية واشادة مؤسساتها. فوسع أعمال ديوان المعارف وأحدث المجمع العلمي العربي وألحقه بالديوان. وأسند رئاسته إلى محمد كرد علي، وأعاد افتتاح المعهد الطبي ومدرسة الحقوق "وأحدث انقلاباً فكرياً تربوياً مصطبغاً بصبغة عربية خالصة تناسب ذلك العهد"(21).

بعد أن أصبح وزيراً للمعارف في أول حكومة عربية دستورية بدمشق، تعمل على قيام الدولة العربية الواحدة، لكن الطغيان كعادته أبداً يتربص بقيم الخير والأحلام الجميلة.

فما أن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى أصبحت بريطانيا وفرنسا القوتين المؤثرتين اللتين تسيطران على الأوضاع في الشرق الأوسط والوطن العربي، وتقتسمان النفوذ حسب مصالحهما الاستعمارية، وبدت المنطقة العربية مكشوفة تماماً أمام الهيمنة الاستعمارية بلا نصير يناصرها داخلاً وخارجاً غير الحكومة العربية الوليدة في دمشق إلا التي لم يترك لها المجال للتنفس، وجيشها الناشئ الذي لم يستكمل بناءه، فما إن أعطى مؤتمر "سان ريمو" الحق لفرنسا بالانتداب على سورية ولبنان حتى تحرك الجيش الفرنسي لاحتلال البلدين وعلى مشارف دمشق جرت واحدة من أغرب المعارك، حين قرر وزير الدفاع يوسف العظمة أن لا يدخل الفرنسيون دمشق إلا على جثته، وبعد معركة يائسة وغير متكافئة أشهر سيفه وهجم على إحدى الدبابات الفرنسية وراح يهوي عليها بسيفه بينما كان رصاص رشاشها يمزق جسده.

ودخل الفرنسيون دمشق، وأمروا فيصلاً بمغادرة البلاد، فاصطحب معه وزيره ساطع الحصري حيث أقاما في روما عدة شهور يدبران أمور مقاومة المستعمرين والدفاع عن القضية العربية في المحافل الدولية.

وكان فيصل قد كلف أحد أبرع ضباطه بالتوجه بالمؤن والذخائر والأموال إلى الشيخ صالح العلي في شمالي البلاد وبدء المقاومة من هناك، وكان يتطلع إلى التعاون مع الأتاتوركيين في مواجهة أطماع الدولتين الاستعماريتين، وفي هذه الحالة تكون خطوط إمداد الثوار بالأسلحة والمقاتلين والمؤن قريبة ومضمونة، وقد أوفد وزيره ساطع الحصري لهذه الغاية "ولكنه علم- حين وصل إلى أرض الدولة التركية- أن الكماليين كانوا في ذلك الحين مغلوبين على أمرهم، وأنهم بدؤوا يسعون للتفاهم مع الفرنسيين، كي يتمكنوا من مقاومة الإنكليز"(22).

فعاد ساطع الحصري إلى إيطاليا وهناك كلفه فيصل بالاتصال بالأستاذ "بونفانتي" أستاذ الحقوق الدولية في روما، وتزويده بالوثائق والمعلومات اللازمة التي يحتاج إليها من أجل إعداد التقرير القانوني في القضية السورية، وقد أنهى مع الأستاذ "بونفانتي" التقرير المطلوب بعد جلسات طويلة(23).

وبعد أن استجاب فيصل لدعوة البريطانيين في التوجه إلى لندن توجه ساطع الحصري إلى القاهرة ليبدأ فصلاً مهماً من فصول حياته المثيرة، وكفاحه في سبيل قضية أمته ووحدتها، فقد لجأ إليها قبله جماعة من مجاهدي ميسلون، فشكوا إليه -كما لمس ذلك بنفسه- أن المصريين لا يؤمنون بالقضية العربية، ويستنكرون الثورة العربية ضد العثمانيين، وكان لهذه القضية مبرراتها يومئذ، فقد كشفت الثورة الروسية وثائق الاتفاقيات الغربية والمعاهدات السرية "سايكس بيكو" وسربوها إلى مصر، وقد توصل بعد تفكير إلى أن هذه المواقف "نتيجة طبيعية للانعزال المادي والمعنوي الناجم عن الظروف التاريخية، وأن هذه المواقف لا بد من أن تتغير وتزول بتغير ظروف الحياة الجديدة"(24).

وبما أن مصر سبقت البلدان العربية في مجالات التعليم باللغة العربية التي يعتبرها الحصري ركناً هاماً من أركان دعوته؛ فقد انصرف إلى دراسة النظم التربوية فيها، فتكشف له خللاً اعتبره خطيراً وهو إهمال تدريس مادة التاريخ في المدارس الابتدائية وهو الذي يعتبره الركن الثاني من الأهمية في تكوين شخصية الأمة، وكذلك إهمال العلوم الطبيعية التي يعتبرها من العلوم التي تساعد على تفتح المدارك العقلية وتنمية القدرات، وقد علل ذلك في مذكراته: لأننا نحن الشرقيين ميالون إلى الخيالات والكلاميات بعوامل عديدة، أثرت -ولا تزال تؤثر- في تربيتنا منذ قرون، وهذا ما يجعلنا أشد افتقاراً من سوانا إلى العلوم التي تعدل هذا الميل فينا، وقد آثر - حرصاً على مصلحة مصر وحبها- أن يقدم للمسؤولين فيها اقتراحاته بخصوص ما يراه واجباً من إصلاحات(25).

وفي العام 1921 لبى ساطع الحصري دعوة الملك فيصل بعد أن عين ملكاً على العراق فتوجه إلى بغداد ليعمل معاوناً لوزير المعارف، وكان يترقب هذه الدعوة، لذلك عمد إلى دراسة تاريخ العراق وقابل العديد من الثوار العراقيين في القاهرة، كعادته في الدراسة والاستكشاف قبل المبادرة. وحينما وصل إلى العراق ظل ستة أشهر يدرس ويستكشف ويقوم بجولات في العراق وحدد بدقة واقع البلاد، والمشاكل التي تحتاج إلى حلول جذرية للنهوض في مجتمع سكوني يتحرك العالم خارجه باطراد"، كما تصور الحلول الممكنة والعقبات التي تواجهها.

-تركزت جهود ساطع الحصري في دمشق على تعريب التعليم بعد أن عين مديراً عاماً للمعارف، فقد فعلت سياسة التتريك فعلها، ولا بد من جعل اللغة العربية لغة رسمية في المدارس والدوائر والدواوين.

-أثارت إصلاحاته العديد من الناقمين المتضررين إضافة إلى الدوائر البريطانية، فقرر الانصراف إلى التعليم في دار المعلمين العالية.

فالبريطانيون كعادتهم عمدوا إلى تمزيق المجتمع العراقي، ووزير التعليم يعارض تعليم البنات والمستشار البريطاني لوزارة المعارف العراقية "جامد الفكر متعجرف الطبع" وقد عارض تعيين الحصري معاوناً لوزير المعارف لعلمه أنه سينتهج خطة في التعليم تتعارض مع النظام التعليمي الذي وضعته الإدارة البريطانية. ورفض الحصري تولي منصبه إلا بعد إبعاد المستشار البريطاني إلى فلسطين، فتدخل فيصل لدى المندوب السامي البريطاني الذي أمر بنقل المستشار البريطاني إلى فلسطين غير أن المستشار البريطاني لوزارة المالية ووزيرها "صاصون حسقيل" تآمر على الحصري، وأقنع مجلس الوزراء بإلغاء وظيفة معاون الوزير بحجة توفير النفقات، وإحلال وظيفة مدير المعارف العام محلها على ألا يشغلها إلا عراقي، غير أن الملك اعتبر الحصري عراقياً وعينه في هذا المنصب، فدأب على رفع مستوى التعليم بهمة لا تعرف الفتور فوحد التربية والتعليم في مدارس الحكومة والمدارس الأجنبية والطائفية ووجه التعليم وجهة وطنية قومية ووضع العديد من الكتب من تأليفه بين يدي الطلاب، كما ألف كتاب "أصول التدريس" وفق أحدث النظريات التربوية وطرائق التعليم، واستقدام المعلمين العرب من خارج العراق، وأثارت إصلاحاته العديد من الناقمين المتضررين إضافة إلى الدوائر البريطانية، فقرر الانصراف إلى التعليم في دار المعلمين العالية. وكان يهدف رفع كفاءة الخريجين منها، وهو الذي بادر بتأسيسها من قبل لتأهيل المعلمين. لكن البريطانيين رأوا في دار المعلمين بؤرة الاختمار الوطني. فألحوا على إغلاقها إلى أن أغلقت، فتولى رئاسة كلية الحقوق وبدأ العمل على تطويرها، غير أن وفاة الملك فيصل حدت من نشاطه، وأفسحت المجال أمام الناقمين عليه، فتم تعيينه مديراً للآثار القديمة والقصد إبعاده عن النشاط التربوي، كما بدأ الخلاف بينه وبين نوري السعيد وعبد الإله المتواطئين مع البريطانيين، وبعد ثورة رشيد عالي الكيلاني وإخفاقه، انصبت عليه النقمة، فاقتيد إلى قطار متوجه إلى حلب فوصلها مجرداً من حقوق التعاقد والمعاش.

أمضى الحصري عشرين عاماً في العراق، بعد أن درس قواعد النهضة التعليمية والثقافية وفجر النزوع القومي في أجياله، وقد سجل تجربته في كتابه الضخم بمجلديه والبالغ ألفاً ومئتين وخمسين صفحة، والذي استقينا منه هذه المعلومات.

استقر ساطع الحصري في بيروت مخلفاً وراءه في العراق مكتبته الخاصة، على غناها ووفرة مصادرها ومراجعها التي يحتاج إليها، والتي وصفت بأنها من أغنى المكتبات، كان يشعر بالمرارة لفقدها، خاصة بعد أن قرر إعادة الاعتبار لعالم الاجتماع العربي "ابن خلدون" الذي كان من أحب الشخصيات التاريخية إليه، وكان ابن خلدون قد تعرض لحملة ظالمة من الدارسين الغربيين والعرب على السواء، ففي خطبة ألقاها وزير المعارف العراقية على المعلمين العراقيين، دعا فيها "إلى نبش قبره وإحراق كتبه" لأنه نعت العرب بأوصاف تحقر من شأنهم، وقد كتب الحصري يومها عدة مقالات نشرها في العراق ولبنان، نفى هذه التهمة عن العلامة العربي الذي هاجمه لصوص البادية وقطاع الطرق في أسفاره. وذكر هذه الحوادث في مقدمته، وبين الحصري أن أوصاف العرب في المقدمة إنما تعني هؤلاء الأعراب الذين أثرت فيهم قسوة البادية ولم يعرفوا الحياة الحضرية، أما الغربيون ومن خلال تمركزهم ونكرانهم لجهود الآخرين الحضارية وتعاليهم على علوم الأقوام الأخرى فقد كانوا يقللون من شأن ابن خلدون كمؤسس لعلم الاجتماع، متهمينه بالجبرية، وقد فند الحصري هذه المزاعم الظالمة:

"ففي بحثه المقدم إلى المؤتمر الخامس عشر لعلم الاجتماع -اسطنبول 1925- انتقد الحصري آراء الباحث الفرنسي "جاستون بوتول" الذي اتهم ابن خلدون بالجبرية بالاعتقاد أن الأمور في الطبيعة والمجتمع تحدث بحكم القضاء والقدر، وبتصديق الروايات التاريخية الشائعة بين عامة الناس"(26).

ويعتبر الحصري: أن العرب المعاصرين مقصرون في حق ابن خلدون الذي يعتبر من أعظم المفكرين متأثرين بدعوات الشعوبيين الذين كانوا يهاجمون العرب تأسيساً على الفهم الخاطئ الذي ورد عند ابن خلدون، لذلك انكب على دراسة مقدمته دراسة مستفيضة ورائدة أثمرت كتاباً من جزئيين تحت عنوان "دراسات عن مقدمة ابن خلدون" وصفه الدكتور جميل صليبا بأنه، "قد أدى خدمة لذكرى مؤلفها العظيم، وأنه أثبت في دراساته النفسية: أن ابن خلدون هو مؤسس فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع معاً، وأنه جاء قبل عصره بأجيال، وأنه أول من عالج القضايا الاجتماعية بأسلوب علمي، وأول من تكلم عن أثر الحياة الاقتصادية في تطور التاريخ، وأول من قال بخضوع الحوادث الاجتماعية لروابط طبيعية ضرورية، وأول من تكلم عن الرابط الاجتماعي، وأوضح تكون الجماعات والدول وبحث عن طبائع الأمم وسجاياها"(27) وبلغ من تقديره لابن خلدون أن سمى نجله باسمه، وكان من أحب الأسماء إليه ويشعر بالغبطة عندما ينادى "ابن خلدون".

وقد أسهب في الحديث البليغ عن مكانة ابن خلدون في فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع وقارنه بأعلام فلاسفة الاجتماع، كما قارن مقدمته بـ "روح القوانين" لمونتسكيو ولا يتردد قارئ ذلك الكتاب الأنفس في الحكم بأن ابن خلدون أحق من أوغست كونت بلقب مؤسس علم الاجتماع(28).

وعندما شرع في كتابة الجزء الثالث عن المقدمة، تلقى دعوة من الحكومة السورية للعمل على إصلاح معارف البلاد، وذلك في أواخر العام 1943 عندما بدأ الوطنيون يتسلمون مقاليد الحكم فلبى الدعوة مسروراً بعودته إلى وطنه، بعد أن انتزعت القوات البريطانية والفرنسية سوريا ولبنان من قوات الجنرال فيشي الموالي لدول المحور، وقررتا استقلال البلدين.

تسلم ساطع الحصري وظيفة مستشار لوزير المعارف. ومن ثم انهمك في دراسة كافة الشؤون المتعلقة بالتربية والتعليم والثقافة العامة والآثار، واتفق مع رئيس الوزراء آنئذ على توثيق وتنظيم العلاقات الثقافية ما بين سوريا والبلاد العربية لتحقيق الوحدة الثقافية التي كان يراها إحدى الخطوات نحو الوحدة الشاملة، وتعريب النظام التربوي تعريباً كاملاً. "واجتثاث ما علق به من شوائب الانتداب الفرنسي"(29).

وقد أجرى مشاورات عامة مع كافة العاملين والمهتمين بالتربية والشؤون الثقافية، في الليل والنهار إلى أن أنهى ستة عشر تقريراً في إصلاح التعليم، وصفت بأنها أحدثت دوياً في أرجاء الوطن العربي، استفرغ فيها جهده وخبرته، وظل في عمل دؤوب مدة ثلاث سنوات استكمل فيها مشروعه التعليمي، اعتبرها كامل عياد "عملاً جباراً كان له أعظم النتائج وأعمق الآثار في تطوير سورية وتقدمها الثقافي"(30) إلا أن الفرنسيين الذين ناصبوه العداء من قبل، أثاروا ضده المتغربين والناقمين، وخرجت مظاهرات طلابية ترفع شعارات العداء لإصلاحاته فقرر الاستقالة من منصبه وغادر البلاد نحو بيروت ومن ثم القاهرة، التي وصلها في الخامس والعشرين من شهر شباط 1947.

تركزت جهود ساطع الحصري في القاهرة على استكمال منظومته الفكرية في القومية العربية حيث ألف أهم كتبه، وإلقاء محاضرات هامة في هذا الموضوع، والرد على دعاة الإقليمية

-كان إيمانه بمستقبل أمته العربية ووحدتها التي يرى أنها محتومة لا يتزعزع، فقد هزته نكسة حزيران، لكنها لم تبلغ به حد اليأس، لذلك كانت سنوات عمره الأخيرة أكثر

-اتفق مع رئيس الوزراء آنئذ على توثيق وتنظيم العلاقات الثقافية بين سورية والبلاد العربية لتحقيق الوحدة الثقافية التي كان يراها إحدى الخطوات نحو الوحدة

والانعزاليــة. والنزعــة الفرعونيــة، وغيرهــا مــن الحركــات، إضــافة إلــى أعمالــه الوظيفيــة فــي الجامعة العربية ولجانها، وإدارته لمعهد البحوث والدراسات العربية العالية الذي أنشئ بمساعيه والعمل على إصدار حوليات الثقافة العربية التي جاءت في ستة مجلدات ضخمة في كل منها أكثر من خمسمائة صفحة، وهي شبه موسوعة تضم مجموعة من المعلومات والوثائق الأساسية عن أوضاع التعليم والاتجاهات الثقافية في مختلف أقطار الوطن العربي، وكان هدفه من هذه الحوليات، إزالة الفوارق الثقافية بين البلاد العربية، لأن الوحدة الثقافية والتربوية عنده مقدمة لا بد منها للوحدة العربية، كما كان يؤلمه، أن الثقافة في الوطن العربي "متنوعة تنوعاً شاذاً" وبصورة خاصة تلك الأقطار التي كانت ترزح تحت نير الاحتلال ومن خلال هيمنته، يوجه الثقافة والتربية وجهة تخدم مصالحه على حساب المصلحة العليا للأمة العربية، وبالتالي فإن نظم التعليم واتجاهات الثقافة في تلك الأقطار، لم تكن نتاج طبيعة البلاد الأصلية، إنما كانت من نتاج السياسات الأجنبية المسيطرة. وأن المصلحة العربية تقتضي إزالة كافة الفوارق الثقافية والتعليمية، وأن نهوض الثقافة وتوحيد النظم التربوية المنتجة للثقافة سيؤدي بالضرورة إلى توحيد الأمة.

كما ساهم في إنشاء متحف الثقافة العربية، ومهمة المتحف عنده: إظهار الفروق القائمة بين نظم التعليم ومنهاج الدراسة في مختلف البلاد العربية، للسعي من أجل إزالة تلك الفروق. لتستفيد الدول العربية من تجارب بعضها من هذه الميادين.

أما عن المحاضرات التي ألقاها بالقاهرة، فقد اعتبرت "فتحاً بيناً في تاريخ الدعوة القومية في مصر" التي تنبأ لها منذ الثلاثينات بأنها ستكون الرائدة والقائدة في هذا المجال وإن تأخرها من وجهة نظره التي تعتمد اللغة والتاريخ أهم عاملين في تكوين الأمة. ومما لا شك فيه أن مصر كانت سباقة في تعريب التعليم، أما من حيث التاريخ وتأخر فاعليته، فيعود لما كان يدرس في المدارس الثانوية والعالية "كان الاهتمام ينحصر بدورين من تاريخ مصر، في البداية تاريخ المصريين القدماء وفي النهاية تاريخ أسرة محمد علي، وأما ما حدث في مصر بين هذين التاريخيين، فكان يهمل إهمالاً غريباً"(31).

وكان لا يفارقه الإيمان، بأن الأسباب التي أدت إلى عزلة مصر ستزول، وتعود مصر إلى عروبتها، وقد تحققت نبوءته، حين انتقلت مصر –بعد الحرب العالمية الثانية– إلى مكانة الصدارة في النضال من أجل الوحدة العربية(32).

ومع أنه استبشر خيراً حين تأسست الجامعة العربية في العام 1945، ورأى في تأسيسها –كما يقول في "صفحات من الماضي القريب": "منعطفاً جديداً في تاريخ الأمة العربية، وخطوة جادة في الطريق إلى الوحدة، وأنها تكونت تحت تأثير عوامل قومية عميقة" غير أنه رأى فيما بعد –أنها فشلت فشلاً ذريعاً في إنقاذ فلسطين وقد سئل في حينها: "كيف نهزم أمام إسرائيل ونحن سبع دول"؟

فأجاب سائله بمرارة: "لقد هزمنا لأننا سبع دول"!.

غير أن فرحه كان عظيماً حين قامت الثورة في مصر، ومصدر فرحه أن الذين قادوا الثورة، كانوا من المشاركين في حرب فلسطين، لأن حسهم القومي قد تعمق باشتراكهم في المعارك، وكان يرى: "أن كل تقدم يحصل في مصر لا يخلو من النفع لسائر البلاد العربية، كما أن كل نقص يعيش ويستمر في مصر لا يخلو من ضرر العدوى"(33).

وقد أثبتت حركة التاريخ فيما بعد صحة ما قاله تماماً.

وفي تلك المرحلة أصدر أهم كتبه "العروبة أولاً" بعد أن أصبحت الوحدة نزعة واقعية في سياسة عدد من الحكومات العربية وخاصة بعد أن انتهت الثورة المصرية إلى اعتناق العروبة بصورة رسمية، ورحب بما جاء في ديباجة الدستور المصري ومادته الأولى "الشعب العربي في مصر جزء من الأمة العربية" ووصف هذا التحول "وكأنه القفزة الرائعة التي قفزها التفكير السياسي والعمل الوطني، والشعور العام في مصر من فوق متاهات اللا عروبة إلى مرتفعات العروبة الحقة"(34).

وكانت فرحته في قيام الجمهورية العربية المتحدة بين القطرين الشقيقين "سورية ومصر في العام 1958" لا تعدلها فرحة، وبقدر هذا الفرح، كان حزنه عظيماً حين وقع الانفصال، فقد بدا يائساً حزيناً منفطر القلب "يكاد يحس أن حياته كلها أصبحت لا معنى لها"(35).

ومع ذلك فقد كان إيمانه بمستقبل أمته العربية ووحدتها التي يرى أنها محتومة، لا يتزعزع، فقد هزته نكسة حزيران، لكنها لم تبلغ به حد اليأس، لذلك كانت سنوات عمره الأخيرة أكثر خصوبة وعطاء من عكف فيها على البحث والتأليف، وأصدر العديد من الكتب التي تتناول قضية أمته ومستقبلها بحب غامر، وإيمان عظيم.

كان في الثامنة والثمانين من عمره حين وضع لنفسه خطة عمل يستكمل فيها تسجيل تجربته الطويلة بثلاثة كتب عن مذكراته في تركيا وسورية ومصر، غير أن القدر لم يمهله فاختاره الله إلى جواره في الأيام الأخيرة م
وبرحيله فقدت الأمة العربية واح
أبنائها أمضى عمره المديد في
بعزيمة لا تلين، ولا تعرف الكلل

بفكر ثاقب وعقل مستنير تمثل ثقافة عصره وعلومه، وكانت حياته جهاد واجتهاد ومقاومة عنيدة لقوى الهيمنة الاستعمارية البريطانية والفرنسية، وواجه الدعوات الانعزالية والإقليمية، ورسخ مفهوم الثقافة لتحقيق شخصية الأمة وهويتها، وكأنه يستشرف في أفاق المستقبل فيما نشهده الآن من محاولات الشرق أوسطية والعولمة، وعمق أهداف التربية بتسريع التحديث والنهوض واجتياز هوة التخلف، وخلص إلى نتيجة واحدة هي: "أن قوة العرب في وحدتهم" وبغير الوحدة لن تكون لهم قوة حقيقية، وآمن بالوحدة من خلال التعدد، فعندما تكون اللغة روح الأمة. والتاريخ ذاكرتها الجماعية، فإنه لم يسقط بذلك مساهمات العرب غير المسلمين في تشييد حضارة أمتهم والدفاع عنها حتى في الحروب الصليبية وهذا ما قاده إلى عقيدة قومية بعيدة عن التحزب والتعصب، وصحح الكثير من المفاهيم الخاطئة حول القوميات ومكوناتها، والعوامل المؤدية إلى ترسيخها، حين اعتبر أن الاقتصاد عامل من العوامل، وليس العامل الأساسي. مع إيمانه بضرورة إزالة الجور والحيف الاجتماعي بأقصى سرعة ممكنة، وكذلك الدين الذي آمن به، واعتبره من العوامل المهمة، وكذلك العامل الجغرافي، وركز في مجالات البحث والتربية على المنهجية العلمية وركز على دقة المصطلحات وضرورتها في البحوث العلمية والأدبية، وتعريبها وضرورة إيجاد مصطلحات جديدة تواكب التطورات.

ولهذه الغاية تم تأسيس المجمع العلمي العربي بإشرافه، وأوكل إليه هذه المهمة، إضافة إلى تطوير اللغة العربية وترسيخها في الكيان المجتمعي عموماً.

وقد حاور معظم الأفكار في نشوء الأمم والقوميات من خلال ثقافته الموسوعية، واطلاعه
ره وأيديولوجياته من خلال الشروط

–كان يرى في الدعوة القومية مظلة شاملة، وحماية تجمع بين الأغلبية المسلمة وسائر أبناء الطوائف والمذاهب والأديان من غير المسلمين في إطار المجموعة العربية الواحدة.

–وجهت إلى منظومته الفكرية بعض الانتقادات من مفكرين عرب وأجانب، وتحول بعضها إلى اتهامات تعيد أفكاره إلى مصادر غربية، وهذا ظلم كبير للرجل.

التاريخية التي يجب أن تؤخذ بالحسبان، فقد وجهت إلى منظومته الفكرية بعض الانتقادات من مفكرين عرب وأجانب، وتحول بعضها إلى اتهامات تعيد أفكاره إلى مصادر غربية، وهذا ظلم كبير للرجل. حقاً إن منظومته الفكرية تخلو من أي حديث مباشر عن الديمقراطية والعدالة الاجتماعية من وجهة نظر أيديولوجية، وتشكل هذه القضية أضعف حلقة في منظومته الفكرية، غير أننا لو نظرنا إليه من خلال مرحلته الزمنية وحساسيته من الانتماءات السياسية والحزبية الضيقة التي تسيرها الأيديولوجيات، وهو المفكر الحر والمتطلع أبداً نحو المصلحة العليا لأمته العربية ونهضتها، وتأسيس حداثتها بالقول والفعل، وانشغاله بتعميق الثقافة والتربية والعلوم الإنسانية، التي تشكل دعائم الانطلاق يتجاوز مرحلة التخلف واللحاق بالركب الحضاري من خلال حرق المراحل وشيوع التعليم، ورفع الظلم والحيف الاجتماعي، لهان الأمر.

أما عن رد الأفكار التي جاء بها إلى مصادرها الغربية، فإنه قول يجانبه الصواب، لأن المدرسة الفرنسية في القومية وعلى رأسها الفيلسوف الفرنسي رينان والتي نادت بضرورة اللغة تعتمد المشيئة والإرادة في التكوين القومي، أما المدرسة الألمانية على الرغم من اعتمادها اللغة أيضاً إلا أنها تعتمد الصفاء العرقي، وقد أثبتت العلوم الاجتماعية عدم صفاء الأعراق، فضلاً عن أنه يقود إلى العنصرية والتعصب، وكذلك المدرسة الإيطالية على الرغم من اعتمادها على التاريخ. ولكل أمة شرطها التاريخي ولا يمكن أن تنسحب هذه الأفكار على الأمة العربية في تاريخها الطويل، وأن التشابه في بعض الأفكار، ليس بالضرورة نقلاً عن الآخرين وقد تكون نابعة من الواقع، مع أننا نقر بالمثاقفة بين الحضارات والشعوب، ونعتقد أن الحضارة نتاج تراكم إنساني،

وعلينا ألا ننسى: أن مؤسس علم الاجتماع العلامة العربي ابن خلدون يعتبر اللغة العربية الرابطة الدائمة للعرب، وبما أنها الحامل الثقافي عبر التاريخ كان تواشجها مع التاريخ في دعوة الحصري منطقياً وأصيلاً. ولا بد من الإقرار بأنه لا توجد قاعدة عامة في مثل هذه المواضيع. ولا بد من الاعتراف أيضاً، بأن لكل أمة شروطها التاريخية التي تؤثر في بعض العوامل من حيث القوة والضعف، وقد تعمق الحصري في دراسة كافة العوامل، وخرج بنظريته القومية التي كان يعتقد اعتقاداً جازماً بصحتها، وناضل في سبيل هذا الاعتقاد طوال حياته المديدة.

أما عن المفكرين غير العرب الذين كتبوا عن الحصري، فقد جاءت كتاباتهم ذاتية على أبعد الحدود، فالدكتورة الروسية "تاتيانا تنجونوفا" ومنذ عنوان كتابها حتى نهايته "ساطع الحصري" رائد المنحى العلماني في الفكر القومي العربي" تحاول نفي التهمة عن الحصري التي ألصقها به كتاب الغرب "وليم كليفلاند" الأستاذ بجامعة "برنستون" في كتاب عن الحصري، إلى أنه بارتكازه إلى أفكار التنوير البرجوازي وليس إلى مذاهب الأفغاني وعبدو الإصلاحية قد شغل موقع المراقب الأجنبي، الذي حلق بعيداً فوق البيئة الاجتماعية المحيطة، أما نضال الحصري ضد دعوات الإقليمية والجامعة الإسلامية فيصفها الباحث الأمريكي بقوله:

"أن اقتراح مثل هذا التعديل الجديد والجذري في الولاء، لا يمكن أن يتقدم به إلا شخص لا يضرب جذوراً عميقة في المجتمع العربي، ولاتهمه الاعتبارات السياسية أو الارتباطات المحلية".

وعلى نحو مماثل نجد الباحثة الأمريكية "س. ج. هايم" ترد مآثر الحصري– في حقيقة الأمر– إلى تقديم "فيختة" و "هيجل" في صورة أساتذة للفكر العربي الإسلامي" وبنفس التعسف

تخلص الباحثة إلى القول: "أن نزوع الحصري إلى صياغة نظريته في قوالب تتوافق شكلياً مع الإسلام، إنما جاء من كونه "قد اتخذ فيخته، لا القرآن، مصدر إلهام له".

وتعلق الباحثة الروسية قائلة: "وفي ضوء هذا الطرح يتبدى الحصري مجرد "مثقف موال للقيم الغربية"، وبذلك تغيب الرابطة العضوية الوثيقة، التي تجمع بين آرائه وبين الاتجاه العام لتطور أيديولوجية القومية العربية، انتقالها من الدفاع عن الدين والمبالغة بدوره في الحياة الاجتماعية إلى إعلان العلمانية سلاحاً فكرياً في النضال ضد القوى والتيارات السلعية المحافظة"(37).

إن الفكر الغربي عموماً –ومنذ اليقظة العربية حتى الآن، يكيل الاتهامات لرجال الإصلاح لأسباب معلومة، فقد اعتبر الأفغاني الحكومة البريطانية –بعد احتلالها للهند وإطاحتها بالحكم الإسلامي، وكانت ممثلة للغرب –بأنها "ألحقت الأذى بكل الكائنات الحية على الأرض".

وكذلك فعل ساطع الحصري في تصديه بحزم للبريطانيين والفرنسيين، ولكن أن تتخلى الدراسات الغربية عن المنهجية العلمية وأخلاقها، فتلك مصيبة حقيقية، لأن أي متتبع لأفكار الحصري والأفغاني يرى بوضوح أن الأفغاني صاحب التأثير الأول في أفكار الحصري.

فقد ذكر المخزومي في كتابه "خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني" أن الأفغاني كان
يمجد الأمة العربية ويشيد بمآثر
تصبح اللغة العربية لغة رس
العثمانية. وأعرب عن استيائه
العرب والعربية وسياسة التتري
أهمل الأتراك أمراً عظيماً وه
العربي لساناً للدولة، ولو أن الدو
ذلك لكانت في أمنع قوة، ولكنها
فكرت بتتريك العرب، وما أس

– ***حينما غادر ساطع الحصري تركيا عائداً إلى وطنه كتب أحد الكتاب الأتراك (اليوم شعرنا بانفصال سورية عنا).***

وأسقمه من رأي".

وقد أماط ساطع الحصري اللثام في كتابه "ما هي القومية" عن مقال كتبه الأفغاني ونشر في العام 1913 باستنبول، وترجم إلى اللغة الفرنسية يقول فيه: "لا سعادة إلا بالجنسية (القومية) ولا جنسية إلا باللغة، ولا لغة ما لم تكن حاوية لكل ما تحتاج إليه طبقات أرباب الصناعات والخطط في الإفادة والاستفادة".

يضيف الأفغاني بوضوح أكثر: "إن الروابط التي تربط جماعات كثيرة من الناس اثنتان، وحدة اللغة، ووحدة الدين، وحدة اللغة هي الأساس، الذي تقوم عليه الجنسية، واللغة أشد ثباتاً، وأكثر دواماً من الدين، لأننا نعرف أمماً غيرت دينها– خلال ألف عام مرتين، بل ثلاث مرات. دون أن يطرأ خلل على وحدتها اللغوية والقومية، نستطيع أن نقول: إن تأثير رابطة اللغة –في هذه الدنيا– أقوى من تأثير رابطة الدين"(38).

وفي حديث الأفغاني عن الوحدة الإسلامية فقد ذكر بجلاء ووضوح "أن هدفه ليس إقامة دولة إسلامية موحدة في ظل حاكم واحد، لأن ذلك أمر غير عملي إلى حد بعيد"(39).

ومن مراجعة أفكار رجالات اليقظة العربية يتجلى أنهم متفقون جميعاً في الآراء التي لا تخرج عن هذا الإطار فالزهراوي يرى أن الرابطة الأساسية بين العرب –يصرف النظر عن مذاهبهم وأديانهم، هي لغتهم وتاريخهم، ولا يرى الجامعة
ـة كنظام سياسي، أو قابلة

عبد الغني العريسي الذي يرى
قاعدة العروبة، وأن القرآن رسخها
إلا في حياة لغتهم "وإذا ماتت
هذه الأمة"(41).
عبدو الذي استشهد به الكتاب

– ***استقبله الأمير فيصل في سورية قائلاً: "لقد سررت جداً من مشاهدتك ومن حسن خط الأمة العربية، سيكون أمامك مجال واسع لتخدمها في حياتها الجديدة".***

الغربيون فقد اشترك في ثورة عرابي التي أطلق عليها "ثورة أولاد العرب" وبعد فشلها توجه نحو التربية والنهوض الثقافي والعلمي وهو نفس ما فعله الحصري، وكان محمد عبدو يرى أن الإسلام يرفض الدولة الدينية إذ لا ثيوقراطية في الإسلام، ولا كهنوت، ولا يعرف الإسلام تسلط رجال الدين فلا رجال دين في الإسلام وإنما علم وعلماء. لا يرون حقاً إلهياً في الملك كما كانت الحال في الغرب، وكان الكواكبي يرى أن الخلافة عربية اغتصبها الأتراك ويتفق في ذلك مع رأي الحصري، فهل خرجت آراء الحصري في القومية والدين عن فلكها ليوصم بأنه لا يضرب عميقاً في جذور المجتمع العربي، وهل جاء من قارة أخرى ليكون مراقباً؟ إن مثل هذه المقولات تستهين بالعقل، وتنم عن مخزون الكراهة في الغرب نحو أمة وحضارة لم تقدم إلا كل الخير للإنسانية، وعن تصفية حسابات مع رجالات نهضتنا الذين بصروها بالأخطار المحدقة التي تمارسها قوى السيطرة والاستلاب، والمفرغة من القيم والفضائل. كما أنه لا بد من الحديث عن العلمانية الغربية بشقيها الليبرالي والمادي، والمنهجية العلمية العربية التي يتبناها ساطع الحصري والتي لا تتعارض بحال من الأحوال مع العقيدة الإسلامية إذ "لا يمكن أن يوصف نهج الحصري بالعلمنة أو العلمانية في المطلق أيضاً ولقد نشير هنا –إلى مشكلتنا– على المستوى العربي والإسلامي– مع مصطلح العلمنة، أساساً من أنه يتصرف في الغرب إلى استبعاد العقيدة الدينية أو الدين من الحياة السياسية في المجتمع.

وبديهي أن هذا المفهوم للعلمنة، لم يخطر يوماً على بال ساطع الحصري، ولا هو يتفق مع ما كان يعرفه الرجل من صحيح الإسلام، بوصفه دين الغالبية للجماعة القومية العربية وكان يرى في الدعوة القومية مظلة شاملة وحماية تجمع بين الأغلبية المسلحة وسائر أبناء الطوائف والمذاهب والأديان من غير المسلمين في إطار المجموعة العربية الواحدة"(42) والذي كان يرى – "والله أعلم حيث يجعل رسالته– أن العرب الذين حملوا الرسالة التي تنزلت بلغتهم. هم أقدر الناس على فهمها واستيعابها وتبليغها. وهم المؤهلون لقيادة المسلمين وإصلاح أمورهم، كما لاحظ أن أمجاد الإسلام مقرونة بأمجاد العرب، وتدهور الحضارة الإسلامية نتيجة إقصائهم، "إذا ذل العرب ذل الإسلام" مع ملاحظته أن إسناد الدعوة للوحدة العربية على الإسلام "في ظروف مواجهة الدول العثمانية المتردية. كان يمثل إشكالية حقيقية"(43) مع إيمانه الكامل بفاعلية تضامن المسلمين، وقد نظر إلى هذه القضية (الوحدة الإسلامية) نظرة تنم عن وعي حقيقي ومتقدم في قوله: "إن فكرة الوحدة الإسلامية أوسع وأشمل من مفهوم الوحدة العربية، غير أنه ليس من الممكن أن نقول بالوحدة الإسلامية دون أن نقول بالوحدة العربية"(44).

❐

الهوامش والإحالات

(1) حياة ساطع الحصري– دروس وعبر.. د. خيرية قاسمية "ساطع الحصري.. ثلاثون عاماً على الرحيل" لعدد من الباحثين مركز دراسات الوحدة العربية– بيروت 1999 ص25.

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق نقلاً عن ليلى صباغ "ساطع الحصري المؤرخ" مجلة المعلم العربي السنة 30 العددان 2 و 3 شباط وآذار دمشق 1977.

(4) د. تاتيانا تتجونوفا "ساطع الحصري رائد المنحى العلماني في الفكر القومي العربي" ترجمة توفيق

سـلوم، دار التقـدم –موسـكو 1987. ص19.

(5) د. خيريـة قاسـمية مرجـع سـابق نقـلاً عـن مجيـد خدوري "الاتجاهات السياسية فـي العـالم العربـي دور الأفكار والمثل العليا في السياسة".

(6) المرجـع السابق نقـلاً عن د. توفيق برو، "ساطع الحصري في الدولة العثمانية. ص 43.

(7) د. تاتيانا تنجونوفا مرجع سابق.

(8) المرجع السابق نقلاً عن جور ليفسكي– مؤلفات مختارة المجلد الثالث– موسكو.

(9) د. وليـام كليفلانـد (سـاطع الحصـري مـن الفكـرة العثمانيـة إلـى العروبـة، ترجمـة فيكتـور سـحاب دار الوحدة بيروت 1983.

(10) د. تاتيانا تيجونوفا مرجع سابق.

(11) د. خيريـة قاسمية مرجـع سابق نقـلاً عن تاتيانـا تيخونوفا مرجع سابق.

(12) مجيد خدوري مرجع سابق.

(13) د. خيريـة قاسـمية نقـلاً عـن د. شـاكر الفحـام "سـاطع الحصـري فـي ذكـرى مـيلاده المئويـة" بحوث ألقيت في هذه الذكرى في نطاق أسبوع العلـم السـابع عشـر– دمشـق المجلـس الأعلـى للعلوم1977.

(14) د. تاتيانا تيخونوفا مرجع سابق.

(15) د. توفيق برو مرجع سابق.

(16) د. تاتيانا تيخونوفا مرجع سابق.

(17) المرجع السابق.

(18) د. خيرية قاسمية.. مرجع سابق.

(19) سـاطع الحصـري.. صـفحات مـن الماضـي القريب.

(20) د. خيريـة قاسـمية.. مرجـع سـابق.. نقـلاً عـن أحمـد الفتـيح "تـاريخ المجمـع العلمـي العربـي" مطبعة الترقي 1956 دمشق.

(21) المرجـع السـابق نقـلاً عـن د. جميـل صـليبا "تجربتي مع ساطع الحصري" ص 102.

(22) المرجع السابق.

(23) سـاطع الحصـري "يـوم ميسـلون.. صـفحة مـن تاريخ العرب الحديث".

(24) د. خيرية قاسمية.. مرجع سابق.

(25) المرجع السابق.

(26) د. تاتيانـا تيخونوفـا.. مرجـع سـابق. نقـلاً عـن محمـد عبـد الـرحمن بـرج (سـاطع الحصـري) القاهرة 1969.

(27) د. خيرية قاسمية. مرجع سابق نقلاً عن د. عبد الـرحمن صـليبا "حـول كتـاب سـاطع الحصـري دراسات عن مقدمة ابن خلدون".

(28) المرجـع السـابق نقـلاً عـن أكـرم زعيتـر "سـاطع الحصري أقوى الدعاة للقومية العربية".

(29) المرجع السابق.

(30) المرجع السـابق نقـلاً عـن كامـل عيـاد "ذكريـات عن ساطع الحصري" ص106–107.

(31) أبـو خلـدون سـاطع الحصـري "حـول القوميـة العربية" ص 17.

(32) د. تاتيانا تنجونوفا مرجع سابق.

(33) د. خيرية قاسمية.. مرجع سابق.

(34) انظـر د. خيريـة قاسـمية "مصـر فـي كتابـات ساطع الحصري ص 139 و "ساطع الحصري ثلاثون عاماً على الرحيل. مرجع سابق.

(35) د. عبد الكريم الأشتر "ساطع الحصري" جريدة البعـث العـدد 10791 الاثنـين 1998/12/14 وكان تلميذاً في معهد الدراسات العربية العالية، وقـد وصـف سـاطع الحصـري فـي ذلـك الوقـت قائلاً: "أذكره وهو على منبر التدريس، وقد كلله الشـيب، وبيـده عصـا يؤشـر بهـا علـى مصـور جغرافي كبير، لا يقعد ولا يستريح".

(36) د. خيرية قاسمية مرجع سابق.

(37) تاتيانـا تنجونوفـا "سـاطع الحصـري رائـد المنحـى العلماني في الفكر القومي العربـي ص 14–15 دار التقدم موسكو 1987.

(38) انظر في هذا الخصوص: د. وميض نظمي "دراسات في القومية العربية والوحدة" مركز دراسات الوحدة العربية ص 112- وخاطرات جمال الدين الأفغاني للمخزومي، ود. محمد عمارة، جمال الدين الأفغاني الأعمال الكاملة، دار الكاتب العربي القاهرة.

(39) د. وميض نظمي مرجع سابق.

(40) د. عبد العزيز الدوري- ساطع الحصري ثلاثون عاماً على الرحيل ص 309 مرجع سابق.

(41) المرجع السابق.

(42) د. محمد الخولي، ساطع الحصري ثلاثون عاماً على الرحيل، مرجع سابق.

(43) حسين معلوم المرجع السابق.

(44) المرجع السابق.

❒❒❒

لسانيات النص الأدبي
دلالية التشبيه
وثلاثية التركيب والتصوير والبوح

د.صبار نور الدين ـ الجزائر

يعد التشبيه آلية من أهم الآليات التي يلجأ إليها الشعراء في إنجاز مبدعاتهم الشعرية منذ القديم، وذلك لتحقيق عدة مقاصد يراد تبليغها للمتلقي، ومنها: ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة.. إخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة.. إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.. إخراج ما لا قوة

-يعد التشبيه آلية من أهم الآليات التي يلجأ إليها الشعراء في إنجاز مبدعاتهم الشعرية منذ القديم، وذلك لتحقيق عدة مقاصد يراد تبليغها للمتلقي.

له في الصفة على ما له قوة فيها))[1]؛ إلى جانب بعض الأغراض الأخرى، مثل: ((الدلالة على اشتراك شيئين في وصف هو من أوصاف الشيء الواحد.. تأنيس النفس بإخراجها من خفي إلى جلي، وإدنائه البعيد من القريب ليفيد بياناً.. الكشف عن المعنى المقصود مع الاختصار))[2]، وحرص النقّاد القدماء على ضرورة وجود علاقة بين طرفي التشبيه أمر قد تجاوزه بعض النقّاد بخاصة في العصر العباسي على يد المحدّثين المولدين، وراح بعضهم يخلق علاقات جديدة بين الأشياء من خلال التشبيه، ولا يوجد شبهاً ليس موجوداً بالفعل، وإنما مهمته الكشف والتعرف، وهذا ما حرص على تأكيده عبد القاهر الجرجاني، فهو لم يرد بقوله: ((إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المخلفات في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل.. وإنما المعنى أن هناك في مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحقت الفضل وذلك يشبه المدقق في المعاني كالغائص على الدر))[3].

ومن هنا يبدو لنا سوء تعامل بعض القرّاء مع صورة التشبيه المختلفة وعدم تقديرها وإعطاؤها المنزلة اللائقة بها، فينظرون إليها نظرة سطحية جافة؛ ذلك أن أمر التشبيه كما تقدم من خلال النصوص السالفة وسيلة هادفة، يعمد إليها الشاعر لإنشاء عدة مرامي وأهداف، لا تقف عند

(1)-ينظر أبو هلال العسكري: الصناعتين -1989- ص: 262-263-264.

(2)-ينظر الزركشي: البرهان في علوم القرآن - 414/3-415.

(3)- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان -تحقيق محمد رشيد رضا-دار المعرفة-بيروت- ص: 275.

جذور الرسالة الشعرية التي يريد إبلاغها للمتلقي؛ وإنما تتعدى ذلك إلى الإبانة عن مقدرة الشاعر في صياغة وإجادة فن القول الشعري، وإلى الارتفاع بالموضوع الشعري وتنويره وإثرائه كي يمارس قراءة عمودية غائرة، بعيدة عن القراءة السطحية الأُفقية المنمطة، وباستحضار ذلك كله تكون الرؤية للتشبيه رؤية متميزة تقتضي حسن التعامل، ودقة التناول والتؤدة في النظر، وعدم التعسف من الخارج في استكناه مداليله ليفسح له المجال في البوح دون قيد.

للتشبيه آلية ثلاثية الأبعاد تعتمد على: التركيب-التصوير-البوح.

1- نريد بالتركيب أن المبدع يقوم بعملية البحث عن الشكل التشبيهي الأقدر على إبلاغ رسالته واختيار العناصر المؤلفة للتشبيه فيثبت ما شاء ويحذف ما أراد، ثم يركب كل ذلك الموصول إلى المرحلة الثانية.

2- ونعني بالتصوير تلك الآثار الحاصلة جرّاء عملية التركيب والتأليف بين عناصر التشبيه في المخيلة، فيندفع منها زخم من الصور والإيحاءات وكثافة من المشاهد والظلال التي تحوّل اللغة الإشارية الرامزة الصامتة إلى ربوع حية متحركة، الكل فيها يتحرّك وينقل ويعبر بكل الأصوات.

3- ونقصد بالبوح تلك الغاية الكبرى التي من أجلها وقع الاختيار والتركيب، ولها حدث التصوير والتشخيص، فالبوح بالرؤى والأفكار والإظهار للمواقف والحقائق والمكاشفة للمضامين والدلالات العاطفية والنفسية، هي ما ينشد الشاعر إبلاغه وما يهفو إلى إيصاله إلى المتلقين لنصوصه الشعرية.

-البوح بالرؤى والأفكار، والإظهار للمواقف والحقائق، والمكاشفة للمضامين، والدلالات العاطفية والنفسية، هي ما ينشد الشاعر إبلاغه، وما يهفو إلى إيصاله إلى المتلقين لنصوصه الشعرية.

وهذه الأبعاد هي ذاتها الخطوات التي اتبعناها في التعامل مع النماذج الثلاثة لشعر الرفض في العصر العباسي واعتمدناها في دراستنا؛ ولقد كان رائدنا في ذلك معاينة النص وإدام النظر فيه وإطالة الملاحظة والقراءة له، والسعي لاستنطاق عناصره المكونة له، غير جازمين أو قاطعين لما نستخلصه من قراءتنا لأننا نرى أن: ((كشف المعنى المخبأ الذي هو أصلاً في قلب الشاعر))[4] غاية لا تدرك، ووطر لا ينال؛ فإذا كانت الدلالة الشعرية تتقلب في قلب الشاعر وتتغير دون وقوف، فهناك معان قبل الكتابة، ليست هي ذاتها في أثناء الكتابة، وليست هي عينها ما بعد الكتابة، فالمعنى الشعري متغير حتى عند الدارس الذي يحب أن يعي جيداً أن الاحتمالية والتعددية هي الشعار الذي يجب أن يعمل به في رحلة المكاشفة عن رموز التشبيه ومضامينه، وقد أطلقنا العنان لصور التشبيه في تقديم نفسها وتجلية دور بها والبوح عن مكنوناتها والإعلان عن أسرارها، دون قيد خارجي أو ضغط داخلي أو تعسف مملى، وهذه الطريقة هي الأقرب لروح الشعر للتعامل معها نظراً لما تمتاز به هذه الروح الشعرية في أوج لحظاتها وذروة عطاءاتها من عفوية وانسيابية، ومن تداع وتلقائية.

النموذج الأول:

يقول الشاعر بشار بن برد:

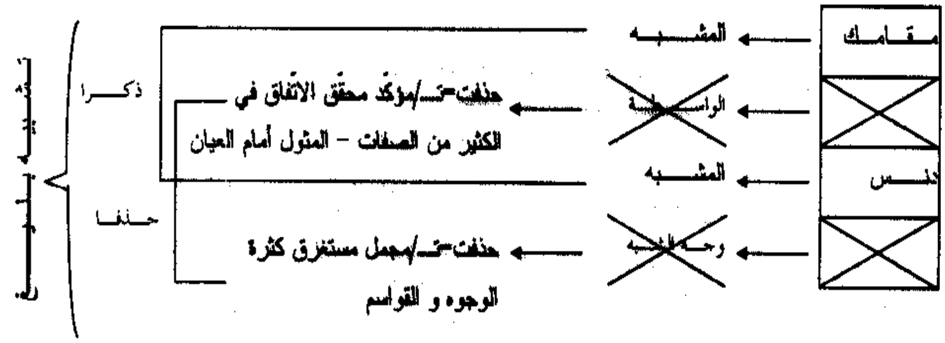
[4]-*مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية -طلاس للدراسات والترجمة والنشر -ط1-1989-ص: 153.*

فليتــك غائــب فـــي حــرّ نـــار[5]

هـذا الـنص الشـعري مـن قصـيدة طويلـة ارتجلهـا الشـاعر المحـدّث بشـار بـن بـرد فـي المجالس بحضور أبـي ثور، وذلك لما قُدم بشار بـن بـرد باعتبـاره أحد الشـعراء المـوالي، فاسـتنكر ذلـك أحد الأعـراب الحاضـرين واستقبح أن يقـول مولى من الموالي شـعر يـروق ويـؤثر، فأثار هذا الموقف حفيظة بشار، فكان ردّ الفعل على طريقة الشعراء الذين إن سخطوا فلن يرضيهم إلا الهجاء القاتـل ولـن يـريحهم إلا فضـح العـورات وهتـك السوءات وإلصاق أبشـع الصفات وأخزى النعوت بالخصـم؛ فكـان الأمـر كـذلك إذ نظـم الشـاعر قصـيدة ضـمّنها هجـاء لاذعـاً للأعرابـي ورفضـاً قاطعاً، ونفوراً مطلقاً من الجنس البشري.

[5] *بشار بن برد: الديوان–ص:*

هذا النموذج الهجائي الرافض ورد في شكل صورة تشبيهية. وإذا دققنا النظر في نسق هذه الصورة فسنلفي أن القدماء أطلقوا عليها وسموها بالتشبيه البليغ، ولقد عدّ هذا من: ((أعلى مراتب التشبيه في الأبلغية ترك وجه الشبه وأدواته))[6]، لأن المشبه والمشبه به فيه يصيران شقيقين تكاد الفروق تغيب عنهما، بمثابة الشيء الواحد بينهما ويمكن توضح ذلك بما يلي:



- يفيد التش... إبانة م... الشاعر وا... فن القول الش... والارتفاع بالموضوع الشعري وتن... وإثرائه.

تشبيه بشار بن برد: مقامك دنس

1-مؤكد ومحقق بسبب غياب الواسطة التي تجعل التشبيه أقرب إلى الواقع والحقيقة، وماثل للعيان.

2-مجمل لكثير من وجوه الشبه ومستغرق فيها بسبب غياب وجه الشبه الذي يقلل من إمكانية الالتقاء والاشتراك في أغلب الصفات والقواسم، فتصبح العروة بين م1/ م ب2 متينة وباجتماع هذين الحذفين استحق صفة الأبلغية على سائر باقي التشبيهات الأخرى.

ولعل اصطناع الشاعر لهذه الآلية التصويرية يعبر عن أكثر من موقف ويبوح عن أكثر من شعور، فإزالة الواسطة وإلغاء وجه الشبه يعني أنه لم يبق بين الشاعر وخصمه أي حبل أو خيط، ولم يذر بينه وبين المهجو أي متقال من وقار واحترام، إن نار السخط ولهب الغضب والرفض بادية بسفور من خلال هذا التركيب التصويري المتميز الذي يجعله يهمس في أذن المتلقي ويبوح للقارئ بطوائف شتى من المشاعر المتأججة التي تأبى الانطفاء وتتحدى الانقطاع وتهفو إلى الاكتساح وترنو بعنف سحق الأعداء وإبادة كل منازع مبين عنيد.

[6]-الزركشي: البرهان في علوم القرآن-3/424.

والمتأمل في إيراد الشاعر لطرفي التشبيه يدرك جيداً قدرة الشاعر على آلية التصوير التشبيهية هي الأولى بالتصريح والإبلاغ، وهذه النظرات التأملية تنتقل بنا ((إلى عمق المعنى وتبعث في ماهيته من حيث هو عمل نابع عن اتحاد عنصري الدال بالمدلول))[7]، وهو ما سنوضحه فيما يلي:

[7]-عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري -ديوان المطبوعات الجامعية-ط1-1993-ص:16.

مقامك ط1/م معرفة بالإضافة/ قصير	إعراض عن التصريح بالشخص ابتعاد عن تعيينه باسمه اجتناب لتعريفه بما يخصص ويحدد	التقليل من الشأن، التحقير للمهجو والإخفاء لذكره حتى لا يعرف فتنقل عدوى دنسه إلى من يلتقي ويتصل
دنس ط2/ م.به نكرة	قصد إلى التعميم الجامع المتعدد ميل إلى الإجمال الشامل اللامتنهي رفض للتخصيص والتقييد الموجه	الرغبة الكبيرة في تجسيد الأسباب الكامنة وراء الهجاء والرفض، والتبرير المقنع للسخط الجارف والغضب الماحق.

-نشاط التشبيه وفاعليته في السياق لا ينشئها التشبيه لوحده، وإنما قد تسهم فيها عناصر تابعة له، أكانت سابقة له أم لاحقة، أو كانت واحدة أو متعددة.

إن النظر الممعن في المشبه به، أو الصفة التي شبه الشاعر بها المهجو "دنس" ترمي من تلقاء ذاتها إلى عدة معان تحوم حول:

-طمس ومسخ لشخصية الأعرابي التي ليس فيها ما يستحق التنويه والإشادة.

-تجريدها من كل صفة تجعلها أهلاً للانتماء إلى الإنسانية النقية الطاهرة.

-تعريتها وجعلها تدخل في عداد كل ما يقلق البال ويزعزع النفس ويخبل العقل.

-إبعاده عن كل مكرمة طيبة تسعد ولا تشفي وعن كل فضيلة حميدة تنجي ولا تهلك.

وهذه المعاني المستقاة من خلال تمثيل حضور الشخص في المجلس بالدنس هو ضريبة فادحة جراء الخطأ المرتكب، ورد فعل شنيع لا يحتمل نتيجة الزلة المقترفة، وعقوبة نارية حتمية لمن لا يلقي للكلام بالاً، ولا يحسب للسان وزناً ومقداراً، وعضة شاعرية لا تمحي لمن لا يحتاط في التعامل مع الناس ولا يقيم لهم اعتبار وحسباناً.

وإذا تابعنا جيداً بنية البيت الشعري نلفي أن جماليات الصورة التشبيهية ودلالاتها لم تبح فقط العبارة "مقامك دنس" وإنما أسهمت في إظهار أسرارها عبارة "علينا" وكذا جملة التمني في الشطر الثاني من البيت "فليتني غائب حرّ نار"، يعني ذلك أن نشاط التشبيه وفاعليته في السياق لا ينشئها التشبيه لوحده وإنما قد تسهم فيها عناصر تابعة لهم أكانت سابقة له أم لاحقة، أو كانت واحدة أم متعددة.

بالنسبة للتشبيه الجملة "علينا" الوارد بعد كلمة دنس (ط2/م) يصور لنا أن هذا الشخص في المجلس حضور كان مفاجئاً وجلوسه كان غير مرغوب فيه، فهو لم يأتِ البيوت من أبوابها ولم يستدع للمجلس كسائر الضيوف، وسقط من الأسفل على حين غفلة من أهل المجلس، ولقد كانت نتيجة هذا الحضور الفوضوي اللاأخلاقي المباغت أن سكنت المفاجأة النفوس واستوطن القلق القلوب وسكن الهلع العقول، هذا الواقع دفع بالحاضرين إلى الثورة والانتفاضة وعمد بهم إلى الاستنفار والطوارئ، فكان ردّ الفعل واجباً، وشدة فيه لا بد أن تكون عنيفة ومزلزلة بدورها وهذا تكلف الشاعر بإنجازه وصنعه متقناً أيما إتقان؛ بعد هذا يتضح لنا أن شبه الجملة "علينا" مبرر ساقه الشاعر ليكون تشبيهاً مركباً تركيباً مقنعاً ولتكون آثاره التصويرية ماثلة وواصفة، ولتكون الدلالات التي يبوح بها قوية وعميقة، ((نابعة من بنية مفهومية ومنطقية ذات عنصر جمالي تعبيري

تعطي بواسطته تصوراً عن الواقع))[8].

أما بالنسبة لجملة التمني الواقعة في عجز البيت الشعري "فليتني غائب في حرّ نار"، فهي تمنٍ من الشاعر أن ينزل هذا المهجو النار بحرها وحريقها، وأن يجلس فيها معذباً شقياً وألا ينزل بمجلسهم، إن الشاعر بشار ابن برد هنا يقدم بين يدي المتلقي الوسيلة المؤثرة عاطفياً والمشهد الفاعل نفسياً حتى يشركنا في استيعاب وتمثل صورته التشبيهية، ويقدم كذلك الحجة المقنعة بأنه محق في تشبيهه وعلى بَيِّنَة من تصويره وعلى بصيرة من قوله الشعري، إنه عن الخطأ بعيد وعن المبالغة غير قريب، فهذا الذي يستحق حرّ النار حضور لا يمكن دنساً متسخاً منكراً، ومتلطخاً بقبيح بينه وبين المكارم والغرائم مسافات بعيدة الشقة غير قابلة للتخطي أو للاقتصار.

النموذج

الثاني:

يقول الشاعر مطيع بن إياس:

أقـــول لعبـــاس أخينـــا

يـــا ثقيـــل الـــثقلاء

أنـت فـي الصـيف سـموم

وفـــي جليـــد الشـــتاء

أنـــت فـــي الأرض ثقيـــل

وثقيـــل فـــي الســـماء[9]

[8]–عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي–ص: 17.

[9]–قوستاف قون غرنباوم: شعراء عباسيون–ص: 30.

لما ضعفت الدولة العباسية في ممارساتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية، وبدأ الوهن يدب في أوصالها صارت عرضة لكل مهاجم، وأضحت لقمة سائغة لكل خصم منازع فكان للشعراء الذين لم يدخلوا في الولاء للدولة العباسية لا يرقبون فيها إلا ولا ذمة، ومن بين هؤلاء الشاعر "مطيع بن إياس" الذي سخر جزءاً من شعره لهجاء الخلفاء والأمراء العباسيين؛ وهذه المقطوعة الشعرية نموذج صغير تدخل في هذا الإطار تتضمن هجاءً صريحاً للخليفة العباسي ورفضاً قاطعاً يجعله شخصاً غير مؤهل للقيام بأي مسؤولية أو تكفل بأي تبعة كانت فضلاً عن تسيير شؤون الخلافة.

بعد أن صرح الشاعر بصلة الأخوة التي تربطه بالعباس في صدر البيت الأول، وبعد أن رماه بصفة الثقل المفتوحة على الكثير من الدلالات باعتبارها صورة كنائية، تبدو بعد هذا أن الإعلان عن الأخوة التي بينه وبين العباس إن هي إلاّ سخرية وتهكم في حقيقتها وإلا ماذا تعني المضامين التي يُظهرها لنا البيت الثاني صدره وعجزه؟

وإذا كانت نوعية الصورة التشبيهية في الصدر والعجز تتفق مع الصورة التي سقناها في النموذج التشبيهي الأول من حيث أنهما "تشبيه بليغ"، فإن الجديد في هذا النموذج الثاني احتواء على صورتين تشبيهتين بليغين اثنين مسبوقين ومتبوعين بكنايتين، والجدول التالي يوضح ذلك:

يا ثقيل الثقلاء	كناية صفة على موصوف وردت عامة غير مخصصة في صيغة المبالغة	ط/1
أنت في الصيف سموم	تشبيه بليغ الصورة محددة الوقوع زمنياً	ت/1

–لما ضعفت الدولة العباسية في ممارساتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية، صارت عرضة لكل مهاجم، وأضحت لقمة سائغة لكل خصم منازع.

وجليد في الشتاء	تشبيه بليغ الصورة محددة الوقوع زمنياً	ك/1
أنت في الأرض ثقيل	كناية صفة على موصوف غير مخصصة لكنها محددة من حيث وقوعها في مكان معين	ك/2
وثقيل في السماء	كناية صفة على موصوف غير معينة إلا أنها مقيدة من حيث جريانها في مكان معلوم	ك/3

هذا الجدول يوضح لنا أن التشبيهين واقعين في فضاء تصوري مكثف قوامه الصورة الكنائية ذات التشاكل المعجمي الواحد (ثقيل الثقلاء- ثقيل-ثَقيل) إلا أن ذلك لم يحل بينهما وبين التجلي والانكشاف، وهذه القوة في الظهور والبيان يمكن إرجاعها إلى عدة أسباب منها:

-ورودهما متتابعين يتقاسمان البيت الشعري الأول في الصدر والثاني في العجز.

-البنية المتميزة لكل تشبيه تركيبياً ودلالياً وإيقاعياً.

-التقابل المتعدد القائم بين كل بنية تشبيهية، وهذا التقابل يمكن تفصيله أكثر بواسطة الجدول الآتي:

1-تقابل زمني: الصيف # الشتاء (الفصول).

2-تقابل مادي: سموم # جليد (الطبيعة)

↓		↓
التناثر	≠	التكتل
↓		↓
الحرارة	≠	البرودة
↓		↓
الحركة	≠	السكون

3-تقابل تركيبي:

-الشاعر يشبه المهجو بالسموم، وهي ريح حارة، تزيد الناس في فصل الصيف ضيقاً واختناقاً، وتضيفهم حراً على حر، ورهقاً على رهق.

أنت	في الصيف	سموم	و	↓	جليد	في الشتاء
مبتدأ	/ شبه جملة	/ خبر	المبتدأ محذوف (اسم معطوف)		/ خبر	/ شبه جملة
①	②	③	①		②	③

هذا التقابل بتقلباته الموضحة أعلاه إلى جانب العوامل السالفة الذكر جعلت من هذين التشبيهين واضحين في نظر المتلقي، بارزين يجليان حسه الشعري الأدبي؛ وسنرى بعد مقاربة التشبيهين دلالياً كيف أن هذا التقابل قد مدّ التشبيهين بقوة جمالية ودلالية وأصبغ على النص مسحة فنية ساحرة وأثار المتلقي وأوقفه للاستئناس به والاسترواح إليه.

بعد أن تحدثنا عن التشبيهين بصفة مشتركة ننتقل للحديث عن كل واحد على حده، فالنموذج الثاني الواقع في صدر البيت الشعري "أنت في الصيف سموم"، مواجهة صريحة ومعركة مباشرة لا التواء فيها ولا مخادعة، فالمهجو خصم يجب أن يوصف وفق ما تحس به النفس، وأن ينبعث بما يطابق التصور العقلي لدى الشاعر، وهي ريح حارة، والهروب مستنكر، وأن الشاعر يشبه

المهجو بالسموم، وهي ريح حارة، تزيد الناس في فصل الصيف ضيقاً واختناقاً، وتضيفهم حراً على حر ورهقاً على رهق، ريح تعصف بكل ثابت وتتآمر على كل الكائنات، وليصرخ ما شاء وليهلك لأنهم ذلك، المهم اكتساح أكبر قدر من الأرض، واختناق أكبر عدد من الأشجار والحيوانات والثمرات والنبات وبني البشر، وإهلاك ما استطاعت أن تهلكه، وما بقي بعد حيَّاً يعيش مريضاً مشوهاً عليلاً معوقاً.

ولا عجب أن يقدم لنا الشاعر بواسطة هذه الصورة التشبيهية نموذجاً للحاكم الذي يقيم بنيانه على شفا حفرة سحيقة، لا تستطيع أن تقاوم تقلبات الدهر وثورات البشر لمدة طويلة ممكنة، يبدو لنا هذا الحاكم من خلال هذا المصنوع الشعري التصويري، خليفة ينتج الغبن ويصنع الشقاء ويرمي بهما خيرات البلاد وقلوب العباد، حاكم يفسد ولا يصلح، يعبث ولا يجدّ، يميت ولا يحيي، وجوده عذاب، لا تعرف معه الرعية رحمة أو هناء، وحكمه استبداد وطغيان لا يرى فيه الناس شعاعاً من العدل والإحسان، وفضاءاته لا يعثر فيها على موقع للصالحين والعلماء والضعفاء والمحرومين.

وتتوارى بمقتضى هذا البوح الذي تنتجه الصورة مشهد الخليفة الذي ترسمه بعض كتب التاريخ، يقبع في زوايا القصور المبنية على أشلاء الدماء والمغبونين والمستضعفين، كالمجنون لا يعرف إلا الخيال، ولا يحل إلا الهبال.

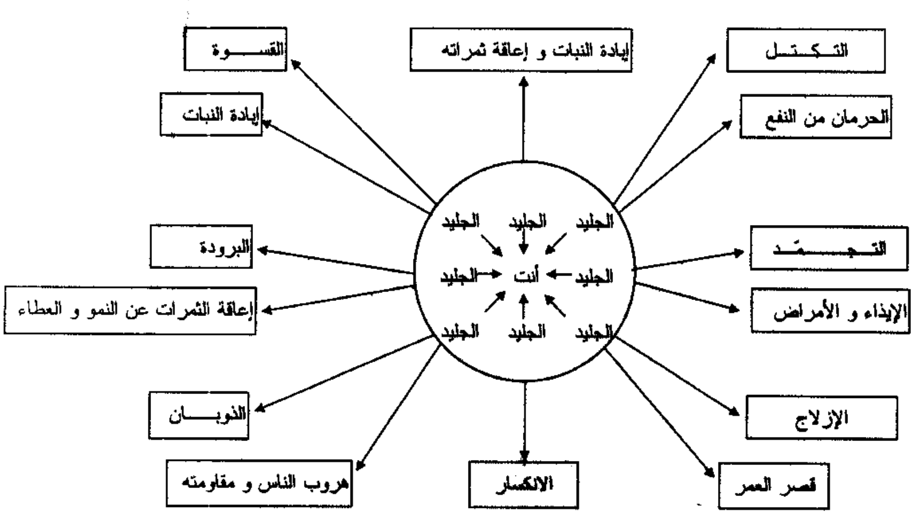
إنها الصورة الشعرية–على الرغم من قدمها–، ((كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع))[10].

هناك صورة تشبيهية أخرى تغصّ بدورها بالدلالات الفكرية والعاطفية والسياسية والاجتماعية المختلفة، الجملة التي تحتوي على هذه الصورة ليست تامة وفي الوقت نفسه معطوفة على الجملة الابتدائية الاسمية الأولى. في هذه الجملة المعطوفة حذف المشبه، لأنه معلوم من السياق؛ إذ يعود على الضمير المخاطب "أنت" المتصدر للجملة الأولى، وبموجب هذا التشبيه البليغ يتدحرج المشبه ويلتصق رغماً عنه بكل صفة ووظيفة تنتمي إلى المشبه به "الجليد".

والشكل اللاحق توضيح لذلك، يعيننا على رصد المعاني التي أراد الشاعر إلحاقها "بالعباس" من خلال توظيفه للفظة "الجليد" وما تنطوي عليه من كثافة دلالية لا تعرف القلة والانقطاع:

–التشبيه نوع من الإيجاز المختزل الحامل، ونبع يفور بالكثافة الدلالية، وعين تفيض باستمرار، وتلقي بمائها على النص، وعلى الناس، وعلى المتلقي.

[10]–*ينظر روز غريب: تمهيد في النقد الحديث–دار المكشوف–ط1–1979–ص: 11. 13.12.*



- إن كشف المعنى المخبأ الذي هو أصلاً في قلب الشاعر غاية لا تدرك ووطر لا ينال.

وباستحضار ما سبق نفهم جيداً ما أراد الشاعر رسمه للمتلقي، وما أراد التعبير عنه إزاء المهجو من مشاعر الرفض والغضب ومن عواطف السخط والبغض. إن هذا التشبيه من خلال استقرار المشبه به يجسّد لنا الموقف الصريح للشاعر الرافض له كحاكم وكرجل مسؤول غير كفؤ لأداء المهام، وغير نزيه لتحقيق آمال الرعية وطموحاتها الكبيرة المشروعة التي لا يمكن تبرير عدم إنجازها أمام الرعية وأمام الله الرقيب العليم بأي تبرير ما دامت البلاد بما تملكه من ثروات مادية وبشرية وطبيعية تستطيع أن تلبي الآمال، وتستجيب للمطامح.

وإذا كان الشاعر يصف خصمه في الصيف سموماً، فإنه وصفه في الشتاء جليداً لا يقل عن السموم شدة وقسوة على الناس، إنه مبيد محيق للمستضعفين، لا يقبل عن الإذلال بديلاً ولا عن التعسف عوضاً.

إنها الصورة الشعرية التي يحلو لها أن تشكل ما شاءت من الصور والظلال، وأن تنشئ ما أرادت من المشاهد والوقائع المتخيلة، وأن تبلغ بطريقتها الفنية الشعرية المتميزة ما يعجز المؤرخ والباحث من تبليغه وإيصاله.

هذه الصورة فضلاً عن الجماليات التي أضفتها على النص الشعري فإنها أمدت المتلقي بفيض منهمر من الدلالات المتجددة والمضامين المتنامية التي تصب في مجملها في صنع دلالات الرفض، وجعلته يتملى بمكث متابعة الشاعر في صنع الأشكال الهندسة المختلفة من شخصية المهجو فإذا بها في الواقع الشعري وفي زمن القراءة أشلاء ممزقة عافتها النفوس.

وفي ذلك كله لم تنطلق من صدق الشاعر أو كذب في مطابقة الحقيقة أو مخالفتها، وإنما عولنا على الصدق الفنيّ الذي غمر النص وأثراه وفعّله، والصدق الذي نعنيه ((ليس هو الصدق التاريخي الذي يطالب بالمطابقة بين الواقع الشعري والواقع التاريخي، وليس هو الصدق الأخلاقي الذي يطالب بهذه المطابقة من منظور الالتزام بالوجهة الأخلاقية المفارقة للكذب

الأخلاقي، ولكنه الصدق الفني الذي يطالب بما وراء المطابقة والمفارقة من الالتحام العاطفي والفكري والخيالي بموضوع التجربة ومفرداتها جميعاً))[11].

كما اعتمدنا على النص الشعري في تفكيك بناه السطحية للكشف عن بناه العميقة وما تتفضل به على القارئ من أسرار ومخفيات، وهذا التفكيك المعتمد على النظرة الشاملة المركزة كفيل بإزاحة الحجب عن النص، والغور في مختلف دروبه للعثور على المراد المحتمل، وعلى المقصود الممكن، وعلى المداليل المتعددة البعيدة عن كل جزم بأنها هي الحقيقة الباطنة وإنما هي المراد المقصود من قبل الشاعر.

وبعد هذه الجولة المتواضعة بين ثنايا الصور التشبيهية يمكن التأكيد أن التشبيه ليس غاية كتابية أو مزية أسلوبية وإنما هو ضرب من الحذف الهادف، ونوع من الإيجاز المختزل الحامل، ونبع يفور بالكثافة الدلالية وعين تفيض باستمرار، وتلقي بمائها على النص وعلى الناص وعلى المتلقي.

---

(11)–*محمد محمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد رؤية تاريخية ورؤية فنية –المركز العربي للثقافة والعلوم– ص:370.*

أبو القاسم الشابّي

(1934-1909)

محمد سليمان حسن

ملخص البحث:

تتطلع هذه الدراسة، في محتواها العام، الوقوف على حياة وأدب علم من أعلام الحركة الفكرية العربية في النصف الأول من القرن العشرين، ألا وهو (أبو القاسم الشابّي). محاولة الإحاطة والشمول بالإيجاز المعرفي، عدة قضايا هي:

- *المناخ الفكري العام في علائقه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، للفترة الزمنية التي وجد فيها الشابّي.*
- *حياة الشابّي، القصيرة زمنياً، والغنية بمحتواها، نتناول فيها:*
- *مولد الشابّي ووفاته، ودور الأسرة والمجتمع والتحصيل العلمي في تشكيل نمط تفكيره.*
- *المؤثرات الفكرية الداخلية والخارجية، التي أثرت في أدب الشابّي، عموماً وشعره خصوصاً.*
- *مؤلفات الشابّي بشيء من التفصيل.*
- *دراسة في البنية الشكلية والمضمونية لأدب الشابّي، من خلال موضوعات عدة.*
- *مكانة الشابّي في دائرة الأدب العربي الحديث، والشعر منه بخاصة، ودوره في إثراء الحركة الشعرية العربية.*

1- الحركة الأدبية في تونس:

لم تكن تونس العربية بعيدة عن الفكر النهضوي العربي الحديث بكل تجلياته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية. فمن تونس ظهر (خير الدين التونسي) و (أبو القاسم الشابّي) و (سعيد أبا بكر) و (خزنه دار) و (بو شريبة) وغيرهم.

وبالتالي دخلت تونس حقل التنوير العربي من بابه الواسع: السياسي الاجتماعي ممثلاً بخير الدين التونسي من جهة، والفكري الأدبي ممثلاً بأبي القاسم الشابّي من جهة ثانية.

وبين السياسي والاجتماعي والفكري، عانت تونس الكثير من محاولات طمس الهوية في زمن الاحتلال الفرنسي، عندما رأى المحتل أن مقوّم

- لم يقف الشابي في نشاطه الفكري والأدبي عند حدود القطرية، بل تجاوزها إلى حدود العروبة، فانتشرت أخباره في سائر أرجاء الوطن العربي وبخاصة في المشرق.

اللغة العربية هو من أهم المقومات والروابط التي تربط تونس بباقي الدول العربية، فعمل على محو اللغة العربية واعتماد اللغة الفرنسية كبديل.

ونظراً لارتباط اللغة بالقومية التي تعمل عبر الحركات السياسية وجهود المفكرين العرب، فقد دأب المحتل الفرنسي على ملاحقة المفكرين العرب التونسيين الداعين للتمسك بالعروبة، وإغلاق جمعياتهم ونواديهم.

ولكن المحتل ذهب وبقيت تونس المستقلة المتحررة المكافحة في سبيل العروبة، وهي التي تعمل دائماً على إثبات مقوّمها العربي في كل الميادين. وهو ما سوف نتناوله من خلال شخصية فكرية وأدبية لها الباع الكبير في التأكيد على قيم العروبة، والتي لعبت دوراً مهماً في الحراك المعرفي العربي في الربع الأول من القرن العشرين.[1]

2- مكانة

الشابّي بين شعراء تونس:

لم يقف الشابّي في نشاطه الفكري والأدبي عند حدود القطرية، بل تجاوزها إلى حدود العروبة، فانتشرت أخباره في سائر أرجاء الوطن العربي وبخاصة في المشرق. ونشرت له مجلة (أبولو) بعض قصائدة، وكانت له مراسلات ومناقشات خاصة مع (أحمد زكي أبي شادي)، لكنها "ضاعت تحت وطأة العهد البائد في مصر".[2] وكان من إعجاب أبي شادي به، أن عهد إليه تصدير ديوانه (الينبوع).[3] ومن ثم "شرع الشابّي في أثناء صيف /1934/ في جمع ديوانه (أغاني الحياة)، بنية طبعه في مصر، فاستنسخه الشابّي بنفسه بـ(حامة الجريد)، مستعيناً ببعض أدبائها، ولكن المنية باغتته وحالت دون ما نوى".[4]

رغم هذه الشهرة للشابي في ميدان الأدب العربي الحديث، إلاّ أنه لاقى الكثير من الرفض والنفور من جانب الكثير من الأدباء في تونس، وبخاصة، التيار المتمسك بالتراث والرافض للحداثة، التي عمل الشابّي على تطويرها انطلاقاً من مقومات التراث وبنيته المعرفية. فقد روى الأستاذ (محمد البهلي النيال) أنه قرأ قصيدة للشابي . وهو لا يعرفه بعد . في إحدى الصحف، وأعجب بها. وعندما سأل صاحب الصحيفة عنه أجابه: "إنه شاب زيتوني، أقلقني بمقطوعاته المكدسة بمكتبي يرجو نشرها، وقد رأيت أن آخذ بخاطره فأنشر له هذه القطعة".[5]

ورداً على ذلك كتب (الأستاذ) كلمةً يفسر بها قصيدة الشابّي وينقدها، ثم ينشرها. ولمّا قرأ الشابّي ما كتبه الأستاذ "جاء إلى الأستاذ، يشكره على عطفه عليه وعلى أدبه، بعد أن يئس واستولى عليه القنوط، لما كان يلاقيه من عنت وكبت، وكأنما الدنيا تفتحت له".[6]

أما (زين العابدين السنوسي) فيقول عند كلامه عن الشابّي: "... على أنه لم يتقيد في رسالته بالمحيط التونسي. فلقد فزع إلى مصر ينشر من خلال صحفها ومجلاتها قصائده وآدابه، فهزّ من الهمم في تونس بعد أن رأى الناس مبلغ البشر والحفاوة التي تقبّله بها الإخوان هناك، في دنيا المجد العربي لجيلنا الحاضر. وهكذا غزا خصومه وانتصر عليهم بمجرد مناورة بسيطة

- ظهر الشابي في تونس فلم يفهمه إلا أفراد قلائل، لأن تونس لم تكن ناضجة لفهم الشابي، ثم ظهر في الشرق فإذا الشرق يشرئب لهذا الشاعر الجديد.

(1) مصطفى الحبيب بحري، الشابّي النبي المجهول، ص10، 14.
(2) محمد كرو، الشابّي حياته وشعره، ص22.
(3) ديوان الشابّي، المقدمة، ص11.
(4) نفس المصدر، ص12.
(5) مصطفى بحري، مرجع سابق، ص16.
(6) نفس المرجع السابق، ص17.

أثارت الغيرة، فاتجهت إليه أنظار مواطنيه من جديد ودوت رسالته من جديد بأعظم مما كانت عليه".[1]

ويقول الأستاذ (الحليوي): "ظهر الشابّي في تونس فلم يفهمه إلاّ أفراد قلائل، لأن تونس قبل عشرين عاماً، لم تكن ناضجة لفهم الشابّي، ثم ظهر في الشرق فإذا الشرق يشرئب لهذا الشاعر الجديد، ويتقبل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث، وإذ به يضعه في طليعة المدرسة الحديثة في الشعر، أضراب: إبراهيم ناجي وإيليا أبي ماضي وعلي محمود طه ويوسف غصوب وأمثالهم".[2]

من كل ما تقدم، تظهر لنا بطولة أبي القاسم الشابّي وعزمه وإصراره على الوصول إلى ما تصبو إليه نفسه، وقد نجح في ذلك باختراق الحواجز نحو المشرق العربي، واعتراف الأدباء والشعراء بعبقريته، رغم ما قاساه من الشعب في تونس، ورميهم له بالكفر والزندقة.

- كان الشابي متأثراً أو ميالاً إلى الحرية الرومانسية في الأدب العالمي، كما كان على اطلاع على الحركة الثقافية والسياسية في عصره.

3- مولد الشابّي:

في الأول من شهر ربيع الأول عام تسعة وتسعمائة وألف، ولد (أبو القاسم الشابّي)، في بلدة (الشابيّة) التي تنسب إليها الأسرة.

تقع (الشابيّة) مسقط رأس الشاعر، قرب مدينة (توزر)، حاضرة بلاد الجريد جنوب القطر التونسي.[3]

(1) زين العابدين السنوسي، الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، ص52.

(2) نفس المصدر السابق، ص103.

(3) محمد كرو، مرجع سابق، ص35.

4- والد الشاعر:

والد الشاعر (محمد بن بلقاسم) من أسرة اشتهرت بالعلم. نشأ في بلدته مبتدئاً بحلقات الدراسة ومجالس التعليم. ثم سافر إلى القاهرة في الثانية والعشرين من العمر، باحثاً عن المعرفة. وفي القاهرة التحق بالجامعة الأزهرية، وتتلمذ على يد الشيخ (محمد عبده)، مفتي الديار المصرية آنذاك. مكث والد الشاعر في القاهرة سبع سنين، عاد بعدها إلى وطنه، ليتزوج، ويلتحق بجامعة الزيتونة، فتخرج منها، بعد سنتين من انتسابه إليها، وحصل على شهادة (التطويع)، أعلى شهادة تمنحها، وكان ابنه (أبو القاسم) يومها في السنة الأولى من عمره.[4]

بشهادة (التطويع)، انتسب والد الشاعر إلى سلك القضاء، وتنقل بحكم عمله كقاضٍ، في مختلف المدن التونسية خلال عشرين عاماً. وضرب الشابّي مع أبيه وأسرته في كل مراد من أرض وطنه.[5]

في صيف /1929/ داهم والد الشاعر مرض عضال أقعده عن العمل، فطلب إعادته إلى بلدته (الشابيّة) ليموت فيها في الثامن من شهر أيار من السنة نفسها، وهو في الخمسين من عمره.[6]

5- الدراسة والتحصيل:

في الخامسة من العمر أُرسل الشاعر (أبو

(4) المرجع السابق، ص61.

(5) ديوان الشابّي، المقدمة، ص9.

(6) محمد كرو، مرجع سابق، ص61.

القاسم) من قبل والده إلى الكتّاب، فتعلم القراءة والكتابة ومبادئ الحساب، وفي التاسعة من عمره أتقن حفظ القرآن الكريم.

بعد ذلك، انكب والد الشاعر على تعليم ابنه: فقرأ عليه بعض الكتب في علوم اللغة، وبعض كتب الفقه. وفي الثانية عشرة من عمره التحق بجامعة الزيتونة سنة /1920/.[1]

في جامعة الزيتونة، بدأ الشاعر (أبو القاسم الشابّي) رحلة الأدب.. فقرأ (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، و (صبح الأعشى) للقلقشندي، و (كتاب الصناعتين) لأبي هلال العسكري، و (العمدة) لابن الرشيق القيرواني، و (الأماليّ) لأبيّ عليّ القالي، و (المثل السائر) لابن الأثير، و (الكامل) للمبرّد، و (نفح الطيب) للمقريّ... وكان ولوعاً بالقواميس، وبخاصة (لسان العرب) لابن منظور، و (القاموس المحيط) للفيروز آبادي. كما اطلع على شعراء العربية قديمهم وحديثهم، وكان يتقرب من شعر (المعري) و (ابن الفارض) وأُعجب من شعراء المهجر بشعر (جبران خليل جبران).[2]

وعلى الرغم من عدم معرفة (أبو القاسم الشابّي) للغات الأدبية، إلا أنه اطلع على الأدب الغربي مترجماً، في جوٍ مفعم بحركة الترجمة آنذاك، وبخاصة في مصر وبلاد الشام. وكان (الشابّي) متأثراً أو ميالاً إلى الحركة الرومانسية في الأدب العالمي، وبخاصة الشاعر الفرنسي (لامارتين) والألماني (غوته). كما كان على اطلاع على الحركة الثقافية والسياسية في عصره. يقرأ المجلات والجرائد، وبخاصة: (الهلال) و (المقتطف) و (السياسة الأسبوعية) و (البلاغ).[3]

(1) نفس المرجع، ص38.

(2) نفس المرجع، ص39.

(3) نفس المرجع، ص39.

6- زواجه:

في عام /1928/، تزوج أبو القاسم الشابّي، تلبية لرغبة والده. وكان للشابي الشاعر تجربة عاطفية قبل زواجه انتهت بموت حبيبته وهي في عفرة صباها.[4] لكنه وجد في الحياة الزوجية سعادته، وفي زوجته ما يخفف من آلام قلبه، وقد رزق طفلين من زواجه السعيد.[5]

7- مرضه ووفاته:

في عام /1929/ وبعد سنة من وفاة والده. أُصيب الشابّي بداء تضخم القلب، الذي قاده سريعاً إلى حتفه. فكتب في مذكراته بتاريخ 1930/1/7: "أشعر الآن بأنني غريب في هذا الوجود، وأنني أزداد كل يوم غربة بين أبناء الحياة، وشعوراً بمعاني الغربة الأليمة، غربة من يطوف مجاهل الأرض ويجوب أقاصي المجهول، ثم يأتي ليحدث قومه عن رحلاته البعيدة فلا يجد أحداً منهم يفهم من لغة نفسه شيئاً".[6]

ظل الداء يلح على قلب أبي القاسم: "فلم يكن يغادر (توزر) إلاّ في الصيف، وكان يقصد المصطافات الجبلية، مثل (عين دراهم) بالشمال التونسي، و (المشروحة) ببلاد الجزائر. وشرع أثناء مصيفه سنة /1934/ في جمع ديوانه (أغاني الحياة)، بنية طبعه، فانتسخه بنفسه، في (حامة الجريد)، مستعيناً ببعض أدبائها، ولكن المنية باغتته وحالت دون ما نوى. فقد انتابه المرض، وقصد تونس العاصمة في 1934/8/26 ليوم الثلاثاء، وهو في الخامسة والعشرين من

(4) السنوسي، مصدر سابق، ص23، 29.

(5) نفس المصدر، ص23، 29.

(6) محمد كرو، مرجع سابق، ص56.

- كان الشابي بعد تخرجه من جامعة الزيتونة قد التحق بمدرسة الحقوق، ومكث فيها سنتين، ولكنه لم يتم دراسته، فلقد حال المرض دون ذلك.

- صدرت الطبعة الأولى من ديوان الشابي أغاني الحياة بعد إحدى وعشرين سنة من وفاته، وأثار الديوان ردود فعل متباينة بين موافق لما فيه، ومخالف لما يحتويه، بين ناقد إيجابي للنص، وناقد رافض للنص.

عمره. نقل جثمانه إلى بلدة (الشابيّة)، حيث دفن هناك. وبعد ثمان سنوات نقل رفاته إلى بلدة (توزر) حيث دفن في نادي الشابّي في نفس البلدة، وذلك في عام ستة وأربعين وتسعمائة وألف.[1]

8- نشاطه

أثناء دراسته:

منذ دخول الشاعر (الشابّي) جامعة الزيتونة، برزت نزعته الإصلاحية. فقد برز في حركة الطلبة المطالبة بالإصلاح الإداري والتعليمي. كما ترأس اللجنة الطلابية المشكلة لهذا الغرض.[2]

وفي تلك الفترة ساهم (الشابّي) في تأسيس النادي الأدبي في (تونس) العاصمة، ونادي الطلبة في مدينة (توزر).[3]

وكان (الشابّي) بعد تخرجه من جامعة الزيتونة، قد التحق بمدرسة الحقوق، ومكث فيها سنتين، ولكنه لم يتم دراسته، فلقد حال المرض دون ذلك.[4]

9- مؤلفات الشابّي:

لقد ترك (الشابّي)، العديد من الأعمال الشعرية والدراسات التي تناولت نظرية نقد الشعر. ففي الجزء الأول من كتاب (الأدب التونسي في القرن الرابع عشر) لزين العابدين السنوسي، والذي صدر عام /1927م/، ظهر فيه شعر الشابّي مع شعر اثني عشر شاعراً وتراجمهم. وكان (الشابّي) ابن الثامنة عشرة من عمره، عندما اتصل بجماعة (أبولو)، وذاع صيته في مشرق الوطن العربي ومغربه. ولم ينشر ديوانه، إلاّ بعد وفاته بأربعة وعشرين عاماً، أي سنة /1955/، والذي اختار له عنوان (أغاني الحياة). وقد كان ينوي إرساله إلى أحمد زكي أبو شادي، صاحب مجلة (أبولو) ليطبع في القاهرة، مع مقدمة يكتبها أبو شادي. لكن ذلك لم يتم. وطبع الكتاب في السنة التي توفّي فيها أبو شادي /1955/ بعد مهجره إلى نيويورك وعمله في إذاعتها.[5]

وكان (الشابّي) قد قام بتنقيح ديوانه وحذف ما رآه دون المستوى. وقد كتب في ذلك رسالة إلى صديقه (محمد الحليوي) من مدينة (توزر) من بلاد الجريد، بالجنوب التونسي، بتاريخ 1933/12/19 يقول فيها: "أما الآن فإني أنتخب القصائد التي سأنشرها فيه، وأجمع تواريخها لأرتبها على حسبها، وإن قسماً كبيراً مما نشر لي لا أريد نشره لأني أراه لا أهمية له، إمّا في روحه أو أسلوبه، ولأني أرى فيه سذاجة كسذاجة الأطفال، وأعجب لنفسي كيف سولت لي نشره في حينه، ولكن هي الأيام".[6]

وكان شقيقه المرحوم (محمد الأمين الشابّي) قد أضاف إلى الديوان ثماني قصائد من الشعر الذي لم يضمّه الشابّي إلى ديوانه. وإثر صدور الطبعة الثانية منه: الأولى في تونس سنة /1966م/ كتب مقالاً نقدياً أرشدت . المقالة . فيه الدار التي نشرته إلى أماكن وجود إحدى عشرة قصيدة لم تضمّها الطبعتان السابقتان، فأضافتها إلى الطبعة الثالثة الصادرة سنة /1970/. ثم

(1) ديوان الشابي، المقدمة، ص12.
(2) محمد كرو، مرجع سابق، ص40.
(3) نفس المرجع، ص40.
(4) نفس المرجع، ص40.
(5) نور الدين الصمود، أبو القاسم الشابي، ص52، 50.
(6) نفس المرجع، ص50، 52.

توالت طبعات الديوان إلى أن صدرت (الأعمال الكاملة) في خمسينية الشابّي سنة /1984/. كما نشرت (دار العودة) في بيروت سنة /1972/ طبعة جديدة، مع نماذج لم تنشر من قبل. وقد قامت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين بالعمل على جمع آثاره شعراً ونثراً مع الوثائق المتعلقة به وبأدبه، ونشرتها في ستة مجلدات ضخمة. وقد ضمّ المجلد الأول: ديوانه (أغاني الحياة) و (الخيال الشعري عند العرب) وهي محاضرة كان قد ألقاها (الشابّي) في قاعة الخلدونية سنة /1928/، إضافة إلى (مذكرات الشابّي) وهي من أول سنة /1930/ إلى السادس من الشهر الثاني. كما ضمّت الأجزاء الأخرى: (رسائل الشابّي)، ومحاضرة نشرت لأول مرة بعنوان (شعراء المغرب الأقصى)، وكلمات متفرقة عن (عيد الهجرة النبوية) و (اليقظة الإسلامية) و (روح ثائرة) و (مقالات وخواطر أدبية عن يقظة الإحساس وأثره في الفرد والجماعة) و (الشعر...) و (الشعر والشاعر عندنا) و (الفنون والنفس العربية) و (مات جبران).[1]

كما ضمّت ردّ (الشابّي) على نقد (مختار الوكيل) لكتاب (الخيال الشعري عند العرب) مع نقد ذلك الناقد. وقد نشر المقالان أولاً في مجلة (أبولو) خلال سنة /1933/، كما ضمّت المجلدات: مقال (لصوصية الشعر) و (صفحات دامية من حياة شاعر) ونماذج من شعره المنثور، الذي نشر بعضه في حياته. كما اشتملت المجلدات على: (رسائل الشابّي) التي تبادلها مع بعض أصدقائه في تونس والمشرق العربي، وخاصة مع (محمد الحليوي) و (محمد البشروش)، مع مواقف أدبية أخرى.[2]

[1] نفس المرجع، ص50، 52.

[2] نفس المرجع، ص50، 52.

- لم يهب شاعر في المشرق العربي حياته لتقديس الحرية، والهتاف بها، والتضحية في سبيلها، والتغني بجلالها كما هب الشابي وصنع.

10- شعر الشابّي:

صدرت الطبعة الأولى من ديوان الشابّي (أغاني الحياة) سنة 1955/ بعد إحدى وعشرين سنة من وفاته، عن (دار الكتب الشرقية) بتونس، وقدّم لها شقيق الشاعر (محمد أمين الشابّي).

أثار الديوان ردود فعل متعددة، بين موافق لما فيه، ومخالف لما يحتويه. بين ناقد إيجابي، وناقد رافضٍ للنص... فقد كانت الطبعة خالية من تاريخ القصائد كما وردت في الأصل، وعرضت دون ترتيب زمني أو موضوعي أو وفق حروف الرويّ. ولم يضم الديوان شعر الشابّي كله.[3]

- الفن عند الشابي نسق إنساني كوني حضاري، يفهم عبر الذات الإنسانية، ويعبر عنه عبر لغة التعميم الكلي.

وكانت أول دراسة نقدية لشعر الشابّي ظهرت في كتابه (الأدب التونسي في القرن الرابع عشر) لمؤلفه الأديب الناقد (زين العابدين السنوسي). قال فيها:[4]

"لا أعرف عن الرجل شيئاً شخصياً حتى يمكنني أن أدرس ماضيه ومنابع روحه الغريب المتمرد. فلم أعرفه إلاّ لماماً ولم أقابله إلاّ مقابلات تكاد تكون (رسميّة) تعرفنا فيها به وتسمعنا فيها أدبه وكان فيها خجولاً خافت الصوت، حتى إذا سمعنا ما سمعنا كبر الفتى في أعيننا ورأينا منه جباراً من جبابرة الأدب العتيد".

ويضيف الأديب الناقد (زين العابدين السنوسي) قائلاً عن شعر الشابّي:[5].

"وأدب صاحبنا على نقيضين متباينين كلّ التباين تقريباً، ولكنه يجيد فيهما إجادة غريبة. ذلك أنه يخص المواضيع القديمة الخالدة . من حماس وفخر ورثاء وحكمة . بالنسيج القديم، فيستفرغ

[3] محمد كرو، مرجع سابق، ص36.

[4] السنوسي، مصدر سابق، ص202.

[5] نفس المصدر، ص203.

قواميس الأدب العربيّ باستعاراتها وكناياتها ومجازاتها المتعارفة المحفوظة لدى القوم... حتى إذا تفرغ إلى المواضيع الأدبية البحتة أو ذات الصبغة الاجتماعية والأخلاقية رأيته فيها غير (أبي القاسم) الأوّل، فهو متحرر من القيود الزائدة واسع الحرية في اختيار الألفاظ الخاملة، فإذا هي صرح في الدلالة من حقائق القواميس اللغوية وأروع من المتعارف من الكنايات وتمجزات المتقدمين لما فيها من التعبير والإشارة إلى التأثيرات النفسية الحماسية".

وفي كتاب نقدي للأديب الناقد (عمر فروخ) تحت عنوان (شاعران معاصران) ويقصد الشاعرين: إبراهيم طوقان و الشابّي. نقف هنا على الجانب النقدي الموجه لأدب وشعر الشابّي. يقول الأديب الناقد (عمر فروخ)[1]: "على أنّ شعر الشابّي متفاوت جداً: فيه الضعيف الركيك وفيه القوي المتين، ثم فيه المعاني المكرورة وفيه المعاني التي تنعم بقسط وافر من الابتكار . من حيث التعبير . على الأقل. أما إذا أردنا أن ننظر إلى مجموع شعر الشابّي، لا إلى قصائده واحدة واحدة، فلا بدّ أن نقول بأنّه كان شاعراً عبقرياً".

أما (أبو القاسم محمد البدري) فقد قدم دراسة مقارنة بين شاعرين هما الشاعر السوداني (التيجاني يوسف بشير) وشاعرنا (الشابّي) في كتاب عنوانه (الشاعران المتشابهان) يقول في معرض التشابه بين الشاعرين:[2] "فثمة تشابه في مسيرة حياة كل منهما، وتشابه بالفلسفة التي آمنا بها وبالنظم والتعبير عند كل منهما، وكذلك بالصور الشعرية التي لجأ إليها".

وفي كتاب (أبو القاسم الشابّي شاعر الشباب والحرية) لمؤلفه (طه عبد الباقي سرور) يرى المؤلف في الشاعر الشابّي، شاعر الشباب والحرية، ويتحدث عن ذلك قائلاً:[3] "لم يهب شاعر في المشرق العربي حياته لتقدّس الحرية، والهتاف بها، والتضحية في سبيلها، والتغني بجلالها كما وهب الشابّي وصنع. فقد عاش طوال حياته، داعياً، ورائداً وقائداً، للطليعة المجاهدة، يلهبها بألحانه، ويثيرها بأنغامه، ويوقظ أمجادها، ويحرّك مشاعرها، وينفث فيها من سحره ولهبه، ويلقي إليها من أعاصير هوج غضوب ثائرة على القيود والأغلال".

11- الأفق العالمي لشعر الشابّي:

لم يقف انتشار شعر الشابّي عند حدود الوطن العربي في مشرقه ومغربه. بل تجاوزه إلى أفق العالمية. فقد وجد بعض شعر الشابّي طريقه في ترجمات دقيقة إلى عدة لغات عالمية:[4] "فترجم المستشرق الإنكليزي (آرثر جون آربر) بعضاً من أشعاره إلى الإنكليزية. ونقل الأديب الليبي (فؤاد الكعباري) بعضاً منها إلى الإيطالية، والأديب التونسي (محمد عامر غديرة) إلى الفرنسية، وترجم الشاعر السويدي (.كارل بالوف) قصيدة (أناشيد الرعاة) إلى اللغة السويدية شعراً".

كما قدم الشاعر الإيطالي (كويدو مدينه) مقاطع مناجاة إلى شاعرين هما: (الشابّي) و (سكاليزي) في كتابه (أفريقية) يقول فيها:[5] "أنت يا شابي كان قلبك يتألم ويتفطّر عند رؤية الطبيعة وهي ثائرة، والبحر متلاطم بالأمواج... لقد اتحدت

[1] عمر فروخ، شاعران معاصران، ص 164، 167.

[2] أبو القاسم البدري، الشاعران المتشابهان، ص15.

[3] طه عبد الباقي سرور، أبو القاسم الشابّي شاعر الشباب والحرية، ص71.

[4] نفس المرجع، ص71.

[5] محمد كرو، مرجع سابق، ص18.

روحيكما وتفكيركما وقلبكما، في كلّ ما كان ينزف بالدم والدموع... لقد تقتما إلى المرأة دون أن تنبسا في حقّها بكلمة استحقاق قطّ".

12-

الشابّي وآلية الإبداع الشعري:[1]

تقدم آلية الإبداع الشعري عند الشابّي هنا بما هي، آلية النقد الشعري بعامة، فقد نظر الشابّي إلى الشعر عبر معيار (الآلية المعرفية) أي جدل العلاقة بين الشكل الشعري (الفني) والمبنى المعرفي (المضمون). وبالتالي فهم (الشعرية) على أنها جدل العلاقة أيضاً بين (الأنا = الذات) و (الآخر = ذات الآخر) و (الآخر = الطبيعة الكونية الكلية).

في قصيدته (شعري) يعبر الشابّي عن هذا الفهم لآلية الإبداع الشعري، ولجدل العلاقة هذه بقوله:

شـــعري نفاثـــة صـــدري

إن جـــاش فيـــه شـــعوري

لـــولاه مـــا انجـــاب عنـــي

غـــيم الحيـــاة الخطيـــر

ولا وجـــــدت اكتئـــــابي

ولا وجـــــدت ســـــروري

بـــه ترانـــي حزينـــاً

أبكـــي بـــدمع غزيـــر

بـــه ترانـــي طروبـــاً

أجـــر ذيـــل حبـــوري

لا أنظـــم الشـــعر أبغـــى

بـــه رضـــا الأميـــر

بمدحـــة أو رثـــاء

تهـــدى لـــرب الســـرير

حســـبي إذا قلـــت شـــعراً

أن يرتضـــيه ضـــميري

كان الشابّي يبحث عن نسق كوني للشعر متصل الجزئي بالذات الإنسانية، بعيد عن السائد عري العربي. فالفن عنده نسق ضاري، يفهم عبر الذات ـه عبر لغة التعميم الكلي.

في مصهر الألم في شروط ، الشعر كمنسق كوني للإبداع املين يكمنان خلف قصائده ي جدد في النظرة إلى اللغة بدعة ونسق الإبداع. وبالتالي ر عن هذا التغيير... ونموذج الرغم من تأثره بحركة الشعر إلا أنه ابتدع نماذجه ابتداعاً. ري محكوماً بظروفه وبيئته

- إن اندماج الجزئي بالكلي هو حالة من التوحد بالمعنى الصوفي. وهو عند الشابي محاولة تصعيد الذات، وتمكينها من مواجهة العقبات، والتزود بالقدرة على الصيرورة في الكل الحياتي.

[1] د. نذير العظمة، التغريب والتأصيل في الشعر العربي الحديث، ص137، 144.

13- جدل العلاقة بين الأنا والآخر:[1]

- يعتبر شعر الشابي في إطار الرومانسية العربية من أهم حقول هذا النوع من الشعر. ولعل مرد ذلك إلى فهمه للرومانسية في إطار جدل العلاقة بين المعطى الوجودي والمطلق.

إن فهم جدل العلاقة بين الأنا والآخر في أدب الشابّي، يتبدى من خلال فهم الشابّي لجدلية هذه العلاقة والتي تمثل بداية في التحديد الاصطلاحي للمفهومين (الأنا، الآخر).

فالأنا لدى الشابّي تعني: - الذات كمرتكز معرفية لشخصية الشابّي.

- الذات كموروث معرفي في علاقته مع الماضي.
- الذات كحلم معرفي في علاقته مع المستقبل.
- الذات بما هي تفرد تجاه الآخر.
- الذات بما هي فهم للآخر.

أما الآخر لدى الشابّي فيعني:

1- الآخر الكوني الطبيعاني بما هو معطى معرفي مؤنس.
2- الآخر الإنساني بما هو حالة اجتماعية . نفسية.
3- الآخر بما هو المقابل الإيجابي (اتجاه الذات بالآخر).
4- الآخر بما هو المقابل السلبي (انفصال الذات عن الآخر).

وتجليات الآخر لدى الشابّي تتضح في معظم قصائده التي تضمنها ديوانه، والتي نستقي منها النماذج التالية:

فالشابّي في قصيدته (النبي المجهول) يلجأ إلى الطبيعة في جدل العلاقة بين الذات والآخر بما هو الكوني الطبيعاني، ولجوءه ذاك يستمد أهميته من أمرين اثنين:

الأول: اعتباره الطبيعة في حالة حراك. أي أنها تحوز إمكانية الوجود الفعال.

الثاني: اعتباره الطبيعة هي الكلية التي تحوي الذات فيها. فالذات هي جزء من الكل الكوني ولذلك تأخذ الطبيعة موجودها باعتبارها (المؤنس) يقول الشابّي:

هكذا قال شاعر فيلسوف عاش في شعبه النبي بتعس
جهل الناس روحه وأغانيها فساموا شعوره مسوم نجس
فهو في مذهب الحياة نبي وهو في شعبه مصاب بمس
هكذا قال ثم سار إلى الغاب ليحيا حياة شعر وقدس.

إن اندماج الجزئي بالكلي هو حالة من التوحد بالمعنى الصوفي. وهو عند الشابّي محاولة تصعيد الذات وتمكينها من مواجهة العقبات والتزود بالقدرة على الصيرورة في الكل الحياتي. يقول الشابّي في قصيدته "إرادة الحياة":

"هو الكون حي، يحب الحياة
ويحتقر الميت، مهما كبر"
"فلا الأفق يحضن ميت الطيور
ولا النحل يلثم ميت الزهر"
"ولولا أمومة قلبي الرؤم
لما ضمت الميت تلك الحفر"
"فويل لمن لم تشقه الحياة
من لعنة العدم المنتصر!"

****

"أبارك في الناس أهل الطموح

[1] نفس المرجع، ص174، 152.

ومـــن يســـتلذ ركـــوب الخطـــر"

ولكـن كيـف للإنسـان أن يحقـق ذاتـه فـي الوجـود الطبيعـاني ككـل. فـي رأي الشـابّي أنّ الطبيعاني ككلية موجودة تتحقق فيها الذات في فهمها جدل العلاقة بين الذات والآخر بالمعنى (الاجتماعي) أي (الذات ونحن). وهنا يرى الشابّي أنّ حياة الخنوع والذل والبعد عن تفرد الذات في المجتمع هي حالة انتهاء للذات. أما حالة وجود الذات في الآخر، وتحقق الجزئي في الكل الاجتماعي يتبين من خلال فعل الذات باعتبارها، أسطورة خارج المكان والزمان. أو على الأقل هي أسطورة صيرورة في الزمان والمكان. يقول الشابّي في قصيدته إرادة الحياة "معبراً" عن ذلك:

إذا الشـــعب يومـــاً أراد الحيـــاة

فـــلا بـــد أن يســـتجيب القـــدر

ولا بـــــد لليـــــل أن ينجلـــــي

ولا بـــــد للقيـــــد أن ينكســـــر

ومـــن لـــم يعانقـــه شـــوق الحيـــاة

تبخـــــر فـــــي جوهـــــا وانـــــدثر

كـــذلك قالـــت لـــي الكائنـــات

وحـــــدثني روحهـــــا المســـــتتر

14- الحياة والموت في أدب الشابّي:[1]

إن هاجس الحياة والموت كان وعلى الدوام من أهم القضايا الوجودية التي تناولها الشاعر الشابّي في قصائده. ولعل مرد ذلك يعود إلى عوامل عدة من أهمها:

- الحالة المرضية التي أصيب بها الشابّي وأودت بحياته في وقت مبكر.
- إطلاعه على الفلسفة الأوروبية في تلك الفترة عبر الترجمة وبخاصة فلسفة نيتشه.
- معرفته بالميثولوجية الإغريقية الشرقية التي تقوم على ملحمة وجودية يلعب فيه الموت مفارقة هامة في بنية العمل الملحمي معرفياً.

وقضية الحياة والموت تلقاها الشابّي في عمله الشعري بوصفها قضية جدلية. وبالتالي فإن الثنائية الوجودية بما هي توضع حياتي تتداخل مع بعضها عبر الزمن. أي أن الموت يتداخل مع الحياة باعتباره جزءاً من الحياة أو مرحلة منه. وبالتالي فإن الانتصار على الموت بما هو فناء الجسد يتم لدى الشابّي عبر مفهوم الخلود بالمعنى المعنوي أي الوجود البشري بعد الموت. وقد أكد الشابّي هذا الطرح المعرفي الوجودي في قصيدته "إرادة الحياة" و "في ظل وادي الموت". يقول الشابّي في قصيدته "في ظل وادي الموت":

نحن نمشي وحولنا هذه الأكوان تمشي... لكن لأية غايه

نحن نشدو مع العصافير للشمس... وهذا الربيع ينفخ نايه

نحن نتلو رواية الكون للموت ولكن ماذا ختام الروايه

هكذا قلت للرياح فقالت: "سل ضمير الوجود: كيف البدايه؟"

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها

في ظلام الفناء أدفن أيامي ولا أستطيع حتى بكاها

وزهور الحياة تهوي بصمت مضجر على قدميا

جن سحر الحياة يا قلبي الباكي فهيّا نجرب الموت هيا.

- حركية الخيال، وتوضع الأسطورة في المبنى المعرفي كانا المقدمة الأولى على الشابي لأنسنة الطبيعة. أي النظر إلى الإنسان باعتباره جزءاً من الطبيعة.

---

(1) نفس المرجع، ص 161، 166.

- نرى من خلال شعر الشابي نتيجة تأثير الأحداث السياسية في نفسيته، ومنها نقرر أنه لم يهادن الاستعمار، بل قاومه أشد المقاومة، وعبر عن حب الوطن والإخلاص له حتى الموت.

15- الشابّي وجماعة أبولو:[1]

إن الشابّي في تعامله مع الرموز الأسطورية بمسمياتها الدلالية والمضمونية، يمتح من النسيج العام للتصور الأسطوري لدى (جماعة أبولو)، والمتمركز بصفة خاصة على الأسطورة اليونانية، مع الإبقاء على الصفة العمومية، كمفهوم إسقاطي يمكن العمل عليه لدى أي أسطرة جغرافية.

وقد برز الاتجاه الأول المتأغرق لدى الشابّي في قصيدته "إلى عذارى أفروديت" ونشيديه "للجمال المنشور" و "لطريق الهاوية". وبرز الغسق الكوني العمومي في قصيدة "صلوات في هيكل الحب" و "الحالمة بين العواصف".

إن الجديد الذي قدمه الشابّي لـ (جماعة أبولو)، تميز بالتصور الماهوي الكوني وفق (المثل Idias) الأفلاطونية الخالدة، أمام التغير المادي المتمثل في حقيقة الشر والفناء والجزئيات المتنافرة.

16- أبو القاسم الشابّي والأسطورة:[2]

تتنوع مصادر الأسطورة في أدب الشابّي بين الموروث الفكري الإنساني العام والخاص، وبين الابتكار الشخصي من قبل الشابّي نفسه.

لقد كان "لأبولو" الدور الهام في تنمية التفعيل الفكري لدى الشابّي، الذي تفرد بدوره في إعطاء الحركة الشعرية لهذه الجماعة، صيغة متفردة شعرياً، بإدخال الميثولوجيا العربية في مضمونية النص الشعري لجماعة أبولو، في جدل العلاقة بين العام والخاص، بين المنفصل والمتصل في صيرورته لا أنيته.

كانت البدايات لدى الشابّي في هذا الطرح المعرفي في تقمصه أسطورة (بروميثيوس). ولعل قصيدة الشابّي "هكذا غنّى برومثيوس" أو "نشيد الجبار" هي النموذج المبتكر. وهي النموذج الذي قدم فيه الشابّي "برومثيوس" بقالب أسطوري عربي. بمضمونية فكرية عربية، مع الإبقاء على الفكر الإنساني الشمولي لهذه الأسطورة.

17- بروميثيوس: من المحلية الإغريقية إلى الكونية عند الشابّي:[3]

يعتبر شعر الشابّي في إطار الرومانسية العربية، من أهم حقول هذا النوع من الشعر. ولعل مرد ذلك إلى فهمه للرومانسية في إطار جدل العلاقة بين المعطى الوجودي والمطلق. فقد دار شعره حول الحب والتوق إلى المطلق الذي يتعالى على جسد العالم الممزق بالتوحد بفجر الإنساني السرمدي رغم الانكسار.

وعلى الرغم من محاولة الربط بين الرومانسية الأوروبية والرومانسية العربية في إطار علاقة التأثر القائمة. إلاّ أنّ الشابّي كان مشكلة في هذا الإطار. فالمعطيات العامة حوله ضعيفة لتؤكد تأثره بالحركة الرومانسية الأوروبية. فالشابّي لم يكن يعرف اللغة الفرنسية، وهو في تشكيله الاجتماعي وليد التنوير العربي في تونس (أي المحلية المعربة). وهو في دراسته تحت عنوان "مصادر الخيال الشعري عند العرب" لا يجنح نحو الرومانسية الأوروبية بقدر ما يخوض في الرومانسية العربية فنياً ونفسياً.

---

(1) نفس المرجع، ص 171، 176.

(2) نفس المرجع، ص10.

(3) نفس المرجع، ص 219، 225.

فالرومانسية لدى الشابي على ما يبدو . افتراضاً . أنها وليدة البيئة التونسية، والمعامل النفسي في جوانيّة الشابّي ذاته.

ولعل في . عربنة . النص الشعري لدى الشابّي، وتعامله مع القطرية التونسية في إطار الهوية القومية العربية، هو ما دفع نصّه الشعري إلى الانتشار عربياً كالنار في الهشيم. هذا الفهم، هو ما حاول الشابّي التعامل معه في إطار العلاقة بين العربية والعالمية. فهو لم يفهم هذه العلاقة في إطار (الانفصال اللامتصل) أو (الواحدية الأنية) بل في إطار (المنفصل المتصل) أو (الآنية المتوحدة)، وهو ما برز في قصيدته (نشيد الجبار) أو (هكذا غنى بروميثيوس). لكن مع تجاوز الخصوصية نحو الترميز العام الكلي المنطبق على كل زمان ومكان. أي، توحد الشخص مع الزمان والمكان في العام المطلق.

وهكذا، يحل الذاتي في الموضوعي والعكس صحيح. (فالثورة) في القصيدة هي الحدث في كل مكان، ما دامت ثورة على الظلم، والألم هو الألم في كل مكان، ما دام ناتجاً عن الظلم. يقول الشابّي:

ومن لم يعانقه شوق الحياة
تبخر في جوها واندثر
كذلك قالت لي الكائنات
وحدثني روحها المستتر
ومن يتهيب صعود الجبال
يعش أبد الدهـ

- جاء الشابي فداس كل الأغراض الشعرية العتيقة المتعفنة التي لا تتفق مع روحه المتمردة الحرة، وأشاح بوجهه عن أولئك المتطفلين على الآداب، واهباً حياته لفنه.

18- الخيال

الشعري عند الشابّي:[1]

في دراسته للخيال الشعري عند العرب، يجنح الشابي نحو تثبيت مقولة مصدرية النقد الغربي ومفاهيمه في الخيال الشعري، وتناوله من منطلق (النقد المعرفي) و (الاستخدام الاصطلاحي). و (المعيارية الفنية).

مثل هذه الثوابت المعرفية، يستخدمها الشابّي لدراسته موضوعات جوهرية في الأدب العربي القديم من مثل: الخيال والأسطورة، الخيال والطبيعة، الخيال والمرأة.

إن حركية الخيال وتوضع الأسطورة في المبنى المعرفي كانا المقدمة الأولى لدى الشابّي لأنسنة الطبيعة. أي النظر إلى الإنسان باعتباره جزءاً من الطبيعة، وبالتالي، تحوز الطبيعة (لغة) الخطاب البشري في حالة تعايش متساوٍ. ومن هنا، أصبحت الطبيعة كالمرأة تفعل في الخيال المعرفي للإنسان.

وإذا كان لنا أن نضع تحديداً معرفياً وزمنياً لريادة الشابّي لمثل هذا التمثل المعرفي في الخيال والأسطورة في الشعر العربي. فإن الشابّي تمثل هذا الموقف نظرياً (نقدياً) وعملياً (شعراً) عام /1929/. أي، قبل تأسيس حركة أبولو /1930م/.

وإذا كان الشابّي قد أعاد الخيال الشعري والأسطرة إلى النظم المعرفية الأوروبية متأثراً بحركة الرومانس الغربي، إلا أنه، يتميز عن جماع النظرية العربية في الشعر الحديث في تنهيج جديد لهذه الأسطرة، دفعته إلى (ردة) إيجابية في النظر إلى الأسطرة الشرقية كموروث معرفي يمكن استخدامه في الكتابة الشعرية، بدلاً

(1) نفس المرجع، ص115، 124.

مـن الاتكـاء علـى الأسـطرة الغربيـة. وبخاصـة، انطلاقه من (رد الأصول). إذ يعتبر أن الأسطرة الإغريقيـة ذات أصـول شـرقية أسـطورية بابليـة وسـومرية وفينيقيـة، ويعتبـر أن عشـتار هـي أفروديت اليونان.

وعلى الرغم من هذا التحليل المنطقي للجذر الأسطوري عند الشابّي، إلا أنـه يعيب علـى الشعر العربـي القديم عدم استفادته من هذه الأسطورة في بنـاء الخيـال الشـعري. إذ يعتبـر أن اليونـان أو الإغريـق عمومـاً، استطاعوا أن يجنحـوا بالأسـطورة نحـو الخيـال والتأمـل، بينمـا قزمهـا العرب فـي نظـرة حسيّة مادية، وبالتـالي كـان فـي استخدامه الأسطرة فـي شـعره، دعـوة لبنـاء لخيـال شـعري تعبيـري عـن حراك كوني دائم.

19- رقة

إحساسه:[1]

لقد اتفق النقاد على حساسية الشابّي ورقـة شعوره التي عبر عنها بقوله:

والشـقي الشـقي مـن كـان مثلـي
فــي حساســيتي ورقــة نفســي

ولعل رقـة الإحسـاس هـذه هـي التـي جعلت الشـابّي شـقياً فـي حياتـه. إنـه يتـألم ويتوجـع والـدنيا تعذبه، لذلك يتوجه نحو الله قائلاً:

أنـــت عـــذبتني برقـــة حســـي
وتعقبتنـــــي بكـــــل الـــــدواهي
بالأسى بالسقام بـالهم بالوحشـة باليـأس بالشـقاء المتنـاهي

[1] مصطفى بحري، مرجع سابق، ص40.

20- تأثير

الحالة الاجتماعية في نفسية الشابّي:[2]

إن الشـابّي لـم يكـن أقـل حماسـة منـه فـي الناحية الاجتماعية عن الناحية السياسية وإذا أردنا أن نـربط بـين الطـرفين فلنقـرأ لـه قصـيدة (فلسـفة الثعبان المقدس) التي هي فلسفة القوة في شرعة الغاب... حين يقول:

يـا أيهـا العِـزُّ المثرثـر إننـي
أرثـي لثـورة جهلـك الـثلابِ
والغـر يعـذره الحكـيم إذا طغـى
جهـلُ والصِّـبا فـي قلبـه الوثـابِ
فـاكبح عواطفـك الجـوامح إنهـا
شـردتْ بلبـك واسـتمع لخطـابي
إنـي إلـه طالمـا عبـد الـورى
ظلّـي وخـافوا لعنتـي وعقـابي
وتقـدموا لـي بالضـحايا مـنهمُ
فـرحين شـأن العابـد الأوّاب

ويتساءل الضعيف عن العدل والمساواة وحق الجميـع. ولكنـه يعـرف الحقيقـة بعـد تسـاؤله هـذا فيقول:

لا "أين؟" فالشرع المقدس ههنـا
رأي القـويّ وفكـرة الغـلاب
وسـعادة الضـعفاء جـرمٌ مـا لـه
عنـد القـوي سـوى أشـد عقـاب

[2] نفس المرجع، ص 47، 54.

ولتشــهد الــدنيا التــي غنيتهــا

حلــم الشــباب وروعــة الإعجــاب

إن الســـــلام حقيقـــــة مكذويـــــة

والعــدل فلســفة اللهيــب الخــابي

مـن هـذه الصـور نسـتجلي قلـب الشـابّي المفعـم بـالهموم المسـربل بالكآبـة فنـراه يسـتنجد برفيقيه قائلاً:

غنّنــي يــا أخــيّ فــالكون تيّــاه بهــا قــد تمزقــت أقــدامي
غنّنــي علنــي أنــيم همــومي إنّنــي قــد مللــت مــن تهيــامي

ثم يلتفت إليه متسائلاً:

يــا رفيقــي أمــا تفكــرت فــي النــاس ومــا يحملــون مــن آلام؟
فلقــد حــزّ فــي فــؤادي مــا يلقــون مــن صــولة الأســى الظــلّام
فــإذا ســرني مــن الفجــر نــورٌ ســاءني مــا يســرُّ قلــب الظــلام
كــم بقلــب الظــلام مــن أنّــة تهفــو بغصّــات حيّــة أنيــام

ومـن أجـل هـذا أيضـاً رأينـا الشـابّي قـد تـرك النـاس في مدينتهم وذهب إلى الغاب وهو يردد:

كرهــت القصــور وقطانهــا ومــا حولهــا مــن صــراع عنيــفْ
وكيــد الضــعيف لســعي القــوي وعصــف القــوي بجهــد الضــعيفْ
وجاشــت بنفســي دمــوع الحيــاة وعجــت بقلبــي ريــاح الصــروفْ
لقلــب الفقيــر الحطيــم الكســير ودمــع الأيــامى الســفيح الــذريفْ
ونــوح اليتــامى علــى أمهــات تــوارين خلــف ظــلام الحتــوفْ

21- مدى تأثره بالحياة السياسية:[1]

نـرى مـن خـلال شـعر الشـابّي نتيجـة تـأثير الأحداث السياسية في نفسيته، ومنها نقرّر أنه لم يهادن الاستعمار، بل قاومه أشد المقاومة، ويعبر عن حب الوطن والإخلاص له حتى الموت حين يخاطب تونس قائلاً:

أنا يا تونس الجميلة في لهج الهوى

قـــــد ســــــبحت أي ســــــباحةْ

شــــرعتي حبــك العميــــق وأنــــي

قـــــد تــــذوقت مـــــره وقراحــــــةْ

لا أبــــالي وإن أريقـــــت دمــــائي

فـــدماء العشـــاق دومـــاً مباحـــةْ

ويسـتبد الاسـتعمار وتتحـرك قـوى الظلـم والجبـروت ويستأسـد أعـداء الحريـة ويـزرع الجفـاة بـذور الشـر فـي تـونس ويفتكـون بشـعبها الأعـزل فيثـور أبـو القاسـم الشابّي ويندد بهـم وباسـتهتارهم بحقوق الشعب وبأرواح الشعب:

ألا أيهــــا الظــــالم المســـــتبد

حبيـــب الفنـــاء عـــدو الحيـــاةْ

...ـــعب ضـــعيف

...ـفــك مخضــوبة مــن دمــاهْ

...ـعنك الربيـــــع

...ـصحو الفضاء وضوء الصباح

... هـول الظـلام

...ـصف الرعود وعصف الريـاح

... الصرخات كثيراً ما كان يفخر بالشـعب ويفخـر بنخوتـه وحميتـه ويهـدد الظلـم

- إذا أردنا أن ننظر إلى مجموع شعر الشابي لا على قصائده واحدة، فلا بد أن نقول إنه كان شاعراً عبقرياً.

- اتصل الشابي وهو في الثامنة عشرة من عمره بجماعة أبولو وذاع صيته في مشرق الوطن ومغربه.

[1] نفس المرجع، ص 41، 45.

والظالمين بأبناء هذا الشعب وقوتهم قائلاً:

فيــا أيهــا الظــالم المصــعر خــده

رويــدك إنّ الــدهر يبنـــي ويهــدم

ســـيثأر للعـــز المحطـــم تاجـــه

رجــال إذا جــاش الـردى فهـم هـم

رجــال يــرون الــذل عــاراً وسـبة

ولا يرهبـون المـوت والمـوت مقـدم

وينـتفض الشـعب ويطالـب بحقـه فـي الحيـاة وحقــه فــي الحريــة وحقــه فــي الكرامــة فيتصــامم المسـتعمرون ليخمـدوا صـوت الحـق. فيمـا ينطلـق صـوت أبـي القاسم مردداً في قوة وعزم:

يقولــون صــوت المســتذلين خافــتٌ

وصـــوتُ طواغيــت التجبــر أضـــخمُ

وفـي صيحة الشعب المسخر زعزع

تخــر لهــا شـــمُّ العــروش وتهــدمُ

ولعلعـة الحـق الغضـوب لهـا صـدى

ودمدمــة الحــرب الضــروس لهــا فــمُ

إذا التــف حــول الحــق قــوم فإنــه

يصـــرّمُ أحـــداث الزمـــان ويبـــرمُ

وقـد التـف الشـعب العربـي فـي تـونس حـول الحق مدافعاً عنه مردداً مع الشابّي:

إذا الشـــعب يومـــاً أراد الحيـــاة

فـــلا بـــد أن يســـتجيب القـــدرْ

ولا بـــــد لليـــــل أن ينجلـــــي

ولا بـــــد للقيـــــد أن ينكســـــرْ

وقـد كـان للشـعب مـا أراد. أن نـال اسـتقلاله وحريته بعد عشرين سنة من وفاة الشابّي وبعد ثلاثة وسـبعين عامـاً قضـاها الشـعب العربـي بتـونس فـي كفاح مستمر ونضال دائب وثورات متتالية...

22- هل أدى الشابّي رسالته؟

يـذكر لنـا الشـابّي مبـدأه فـي الشـعر فـي قصيدته (شعري) فيقول[1]

لا أنظـــم الشـــعر أرجـــو

بــــه رضــــا الأميــــــر

بمدحــــــــــة أو رثــــــاء

تهــــدى لــــرب الســــرير

حســـبي إذا قلــت شـــعراً

أن يرتضــــيه ضــــميري

******

مــــا الشـــعر إلا فضـــاء

يــــرف فيــــه مقــــالي

فيمــــا يســــر بــــلادي

ومــــا يســــر المعــــالي

ومــــا يثيــــر شـــعوري

مــــن خافقــــات خيــــالي

(1) نفس المرجع، ص78.

******

لا أقـــــرض الشــــعر أبغـــــي

بــــــه اقتنـــــــاص نـــــوال

الشـــعر إن لـــم يكـــن فـــي

جمالـــــــــه ذا جـــــــــلال

فإنمـــــا هـــــو طيـــــف

يســـــعى بـــــوادي الظـــــلال

جاء الشابّي فداس كل الأغراض الشعرية العتيقة المتعفنة التي لا تتفق مع روحه المتمردة الحرة.... وأشاح بوجهه عن أولئك المتطفلين على الآداب واهباً حياته لفنه... لم يتوسل بالشعر إلى المناسبات: "ولم يرث حتى والده وقد كان عنده أعز مخلوق في الدنيا... لم يرثه إلا بأبيات ليست من الرثاء في شيء، وإنما هي حديث وجداني مجنح عن نفس الشاعر وعبوديته للحياة وحبه لها ودعوته إياها في شوق العابد وحنان الحبيب".(1)

وإخلاص الشابّي في هذا المبدأ وتفانيه في الوفاء بما نذره على نفسه هو العامل الأكبر لنجاحه كشاعر صاحب رسالة ولمكانته التي تركها في الوطن العربي.

يقوم الأستاذ خليفة التليسي: "وأكاد أجزم أن العربية في شعرها الحديث لم تعرف شاعراً اتخذ من الشعر قضية يعيش من أجلها كما اتخذها الشابّي وذلك سر من أعظم أسرار الشهرة التي يتمتع بها أدبه والتي تمهد له مكاناً في كل قلب".(2)

ولكن الشابّي على ما يبدو كان يدرك أن الموت قادم لا محالة وكان يخشى أن يموت قبل أن يؤدي رسالته كاملة. كتب في إحدى رسائله إلى الأستاذ محمد الحليوي قائلاً: "إنه لا يحزنني شيء في هذه الدنيا أكثر مما يحزنني التفكير في أنني أموت قبل أن أؤدي رسالتي التي أحس أنني لم أخلق لغيرها في هذا العالم".(3)

❒

المصادر والمراجع:

1- مصطفى الحبيب بحري، الشابّي النبي المجهول، دمشق، دار اليقظة، 1961.

2- أبو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، بيروت، المكتبة العلمية، ط2، 1954.

3- أبو القاسم محمد كرو، كفاح الشابّي، بيروت، دار الشرق الجديد، ط1، 1954.

4- أبو القاسم الشابّي، ديوان أبو القاسم الشابّي، بيروت، دار العودة، 1972.

5- زين العابدين السنوسي، الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، تونس، ط1، 1927.

6- نور الدين الصمود، أبو القاسم الشابّي، مجلة المنهل، السعودية، العام /2002/.

7- عمر فروخ، شاعران معاصران، بيروت، المكتبة العلمية، ط1، 1954.

8- أبو القاسم محمد البدوي، الشاعران المتشابهان، ... المعارف، 1958.

... ـي سرور، أبو القاسم الشابّي في ... ـباب والحرية، القاهرة، المطبعة ... .19

... ـمة، التغريب والتأصيل في الشعر ... ـيث (الشابّي نموذجاً)، دمشق، وزارة

– كان الشابي ميالاً إلى الحركة الرومانسية في الأدب العاملي ويخاصة الشاعرين (لامارتين) و(غوته)

(1) محمد كرو، كفاح الشابّي، ص51.

(2) خليفة محمد التليسي، الشابّي وجبران، ص27.

(3) ... عبد الهادي، مع الشابّي، ص66.

الثقافة، 1999.
11- خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1967.
12- حلمي محمد عبد الهادي، مع الشابي في ديوانه، عمان، دار الفكر، ط1، 1987.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

التجربة الإبداعية

دراسة...إسما

عيل ملحم

التحليل السيميائي للبنى السردية
في
رواية ((حمامة سلام)) للدكتور نجيب الكيلاني

د.بلقاسم دفة- الجزائر

مقدمة:

صدرت رواية "حمامة سلام" للكاتب العربي الألمعي الدكتور "نجيب الكيلانـي" فـي طبعتها الرابعة سنة 1997م عن مؤسسة الرسالة ببيروت.

والدكتور نجيب الكيلاني أحد الأسماء البارزة في الأدب المعاصر. وقد تميز بإسهاماته القصصية والروائية الكثيرة، فعرض لقضايا الفرد والمجتمع، والصراع بين الحق والباطل من خلال الرؤية الإسلامية، وبالأسلوب الروائي الإسلامي المتميز (1).

واهتم نجيب الكيلاني في بداية عهده بالأدب عامة، والرواية والقصة بوجه خاص، ثم اتجه إلى الأدب الإسلامي منذ سنة 1952م، ولاسيما عندما قدم بحثه عن الشاعر محمد إقبال(2).

وقد صدرت له أعمال روائية كثيرة، تزيد عن الثلاثين، ولعل من أهمها: قاتل حمزة، حكاية جاد الله، حكاية طبيب، أهل الحميدية، رأس الشيطان، نور الله، الرجل الذي آمن، مواكب الأحرار، الذين يحترقون.

لا ريب أن المناهج النقدية الحديثة قد أولت اهتماماً بالغاً للنص الأدبي، وزودت الناقد بأدوات إجرائية تمكنه من اكتشاف كوامن النص وطاقاته التواصلية أو الإبلاغية، وجعلت النص الأدبي يتجدد بتجديد القراءة؛ القراءة التي تلقي الضوء على مواضع الشك، وتوسع من دائرة اليقين، غير أن أول ما يواجه الدارس العربي اختياره للمنهج، بمعنى هل نأتي بمنهج غربي جاهز أفرزته ظروف عملية وثقافية، واجتماعية مغايرة للظروف التي أفرزت للنص الأدبي الغربي، ونسقطه بكل حذافيره عليه؟ أم نأتي إلى النص نحاوره حتى إذا ما عثرنا على علامة أو أمارة للكشف عن أسراره، وإشارة نهتدي بها إلى خباياه ومضامينه ذهبنا عند ذلك نكيف منهجاً مع معطيات النص الإبداعي العربي مراعين خصوصياته الجمالية.

لقد اخترنا هذا النص وحاورناه فأومأ بالإشارة، ونطق بأسراره الدلالية، فرحنا عند ذلك نطبق المنهج السيميائي لمقاربته وفك شفراته

. المناهج النقدية الحديثة أولت اهتماماً بالغاً للنص الأدبي، وزودت الناقد بأذواق إجرائية تمكنه من اكتشاف كوامن النص وطاقاته التواصلية أو الإبلاغية، وجعلت النص يتجدد بتجدد القراءة.

اللغوية الإيجابية، واعتبرنا اللغة نظاماً إشارياً (سيميائياً) يحرر المعنى من القيود المعجمية.

إنني لم أعتمد على المنهج السيميائي كلياً، بل أخذت منه ما يلائم طبيعة النص العربي آخذاً بواحدية س الدال، وتعددية المدلول، ولم أتوقف عند المعنى المعجمي للدلالة، بل تجاوزت ذلك إلى البحث عن كوامن النص الإيحائية المضمرة خلف الإشارات والرموز.

وتناول البحث النقاط الآتية:

1. سيميائية العنوان، 2. سيميائية الغلاف. 3 . سيميائية الأسماء. 4 . إشكالية الشخصية الرئيسة وتواترها في النص السردي. 5. الوظائف السردية للشخصيات. 6 . البناء الخارجي للشخصيات. 7. البناء الداخلي للشخصيات. 8. الزمان والمكان والعلاقة بينهما. بالإضافة إلى خاتمة.

1 .

سيميائية العنوان:

لقد اهتم علم السيمياء اهتماماً واسعاً بالعنوان في النصوص الأدبية، باعتباره علامة إجرائية ناجحة في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله.

لقد أبدى علم السيمياء "أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظراً للوظائف الأساسية التي تحدث عنها رومان جاكبسون (المرجعية والإفهامية، والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا: إن العنوان يعتبر مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي".(3).

ولعل القارئ يدرك أن العنوان يرتبط أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه؛ فهو . إن شئت . نص مختصر، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأبعاده. فالعنوان لذلك يعد من مظاهر الإسناد والربط. وبالتالي فالنص إذا كان بأفكاره المشتتة مسنداً، فإن العنوان مسند إليه، فهو الفكرة العامة، بينما الخطاب النصي يشكل الأفكار الأساسية للفكرة العامة، التي يحتويها العنوان، والعنوان في رأي جون كوهن (J.cohen) يرتبط بالنص النثري الأدبي والعلمي(4). لأن النثر يتسم بالانسجام والاتساق، بينما الشعر . ويخص القديم هنا . فيمكن أن يستغني عن العنوان، لأنه في الأغلب يفتقر إلى الفكرة العامة التي توحد النص، فقد يكون مطلع القصيدة عنواناً، وهكذا فالعنوان في رأي كوهن يرتبط بالنثر أكثر منه في الشعر. إذ يقول:"نلاحظ مباشرة أن كل خطأ نثري علمياً كان أم أدبياً، يتوفر دائماً على عنوان، في حين أن الشعر يقبل الاستغناء عنه"(5).

. العنوان يرتبط، أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه: فهو نص مختصر، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأبعاده.

إن العنوان بالنسبة للسيميائي يعد نواة أو مركزاً للنص الأدبي، يمده بالمعنى النابض، يقول محمد مفتاح: "إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: "إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو . إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد . والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعده على توقيع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيراً، وحينئذٍ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه".(6).

فالعنوان إذن هو الموجه الرئيس للنص بنوعيه، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالباً أبعاداً تناصية، فهو دال إشاري وإحالي يوحي إلى تداخل النصوص وتلاقحها وارتباطها ببعض عبر المحاورة، ويعلن

كـذلك عـن قصـدية المبـدع أو المنـتج وأهدافـه الإيديولوجيـة والفنيـة، إنـه إحالـة تناصـية وتوضـيح لما غمض من علامات وإشارات. فهو إذن النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص.

إن روايـة "حمامـة سـلام" تتكـون مـن مقطـع واحد، تتـألف بنيتـه مـن مسند (خبـر)، يتمثـل فـي لفظ "حمامة" المضاف إلى "سلام". وهذا المضـاف يفيـد الاختصــاص، أمــا المسـند إليــه (المبتـدأ) فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير مثلاً: هذه حمامة سلام.

والحمامة التي خصت بهذه التسمية ينتظر منها أن تنشر السلام أو السلم في مكان ما.

وكثيـراً مـا يرمـز بهـذا الطـائر الجميـل إلـى المرأة أو إلى السلم. ولعل الكاتب رمز بـ"حمامة" إليهما معاً؛ فالحمامة . في هذه الرواية . يشار بها إلى سكينة بنت الشيخ عبد الحميد عوض. وقد خاطبهـا زوجهـا عبـد الـودود رضـوان بــ"حمامة السـلام" فـي نهايـة الروايـة، حيث يقـول: "لـم أذق طعم الحب الحقيقي إلا يوم أن رأيتك... يا حمامة السلام".

ويتسـم مقطـع العنــوان بوضــوح المعنــى وتشويق القارئ إلى معرفة كنه ذلك السلام ولمن سيحمل؟... يتبين القارئ بعد تتبع أحداث الرواية أن حمامـة السـلام، جسدت فـي شخص "سكينة"، وهـي شخصـية رئيسـة، تعد الشخصـية الثانيـة من حيـث الوظيفـة التـي أسـندت إليهـا، ومـن حيـث تواترهـا علـى مسـرح الأحـداث، حيـث بلـغ سـتاً وستين (66) مرة. وقد أسهمت بقسط كبير بمعية بعض رجـالات القريـة في إطفـاء نـار الفتنـة ودفـع عمليـة السـلام، وذلك بإقنـاع زوجهـا (عبـد الـودود) علـى عـدم مواصـلة انتقامـه مـن فلاحـي القريـة، وظلمهم والـزج بهم فـي السجون، واقتناعـه كـذلك بعدالـة قضـية الفلاحـين. فالقضـية الأساسـية التـي أثارهــا الروائــي هــي قضــية الإقطــاع وارتباطــه بالأوضاع الاستعمارية، حيث كانت فئة من الناس تسيطر علـى المسـاحات الشاسـعة مـن الأراضـي الزراعيــة، وتسـخر الفلاحـين والعمــال، وتسـتغل جهـودهم لفائـدتها. ومـن هنـا تبـرز مسـألة الظلـم الفـادح الـذي وقـع علـى الفلاحين الـذين اضـطروا إلـى العمل من أجل لقمـة العيش، والحفاظ علـى الحياة لهم ولأسرهم، ومع ذلك فلقد كان الفلاحون يسامون سوء المعاملة وشتى أنواع الأذى والإذلال والمهانة.

. القضية الأساسية التي أثارها الروائي هي قضية الإقطاع وارتباطه بالأوضاع الاستعمارية، حيث كانت فئة من الناس تسيطر على المساحات الشاسعة من الأراضي الزراعية، وتسخر الفلاحين والعمال، وتستغل جهودهم لفائدتها.

وجعل الكاتب شخصية "الحـاج عبد الـودود رضـوان" مـثلاً لممارسـات الإقطـاع، وجعـل منـه شخصـية رئيسة في الرواية تسعى للحصول على التوسع أكثر في الثروة. وأما علاقتـه بـالفلاحين فهـي علاقـة السـيد المتغطـرس بالعبيـد المهـانين الذين يعاملون بأبشع ألوان الإذلال والاحتقار. وهم فـي نظـر عبـد الـودود "كـلاب لا تفهـم، وبهـائم لا تستحق الحياة، ولا ينفع معها إلا التجويع والسياط.

وإذا مـا تتبعنـا الأفكـار الـواردة فـي مقـاطع الرواية نجدها ترتبط بالعنوان ارتباطاً وثيقاً، حيث تحـدث الروائـي فـي البدايـة عـن الثـراء العـريض للحاج عبد الودود، ثم أخذ في الحديث عن مزروع القطن الذي أصيب بالإتلاف، وعن المستأجرين الذين صعب عليهم دفع مستحقات الإيجار لعبد الـودود بعـد إصـابة محصـولهم. ثـم تحـدث عـن الطالـب الأزهري الـذي صـعد إلـى منبـر المسجد الكبير عندما غاب الإمام، وأخذ يهاجم الذين لا يبـرون بـالفقراء، وينعـي علـى الظلـم الـذي مـلأ السـماء والأرض حتـى وقـع العـالم فـي حـرب طاحنـة... حـرب علـى رأسـها هتلر..."(8). ثم عاد "إلـى الحديث عن الآفات التي أصابت القطن، وعن أصحاب الأرض الذين يـأبون أن يتهـاونوا قيـد شـعرة فيمـا قـرروه مـن إيجارات(9). وتكلم بعد ذلك عن صدى وأثر ذلك الخطـاب فـي أهـل القريـة، ومـا أنجـز عنـه مـن

اعتقالات للفلاحين الذين تصدوا لعبد الودود. كما تحدث عن دور سكينة في إقناع زوجها بعدالة الفلاحين، ودور كل من الشيخ عبد الباقي (شيخ الطريقة الصوفية)، وأبناء عبد الودود المثقفين . الطبيب، المدرس، المحاسب، المهندس . في إقناع طرفي النزاع بقبول الصلح. وبذلك هدأت العاصفة، وساد القرية السلام والأمن.

إن هذه الأفكار وغيرها تتعلق بالعنوان الذي يعني في بعض مكوناته الدلالية السلم والأمن، ويتضح من مضمونها إيديولوجية الكاتب المدافع عن الحق والعدل والسلام، وهي رؤية إسلامية، ولذلك يمكن أن تقول: إن العنوان فني، فقد طوى كلاماً كثيراً في جملة واحدة اتسمت بالاختصار.

2.

سيميائية الغلاف:

إن الغلاف يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي، ويدخل النص الموازي (Pataxe).

والنص الموازي عند جيرار جنيت (G.Genette) هو "ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية(10).

ويحلله (جنيت) إلى النص المحيط والنص الفوقي. ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف.

والصورة المصاحبة للغلاف . في هذه الرواية . صورة حمامة بيضاء باسطة جناحيها في الفضاء الذي تكتنفه سحب بيضاء، وهي تحلق فوق مساحة خضراء. وفي الصورة مسحة من اللون الأبيض الذي يخالطه لون أحمر.

وصورة الحمامة البيضاء لاشك أنها ترمز إلى السلام، أو ترمز إلى امرأة . كما ذكرت في سيميائية العنوان . تقوم بدور نشر السلام كما يوحي العنوان بذلك.

أما اللونان الأبيض والأخضر المنتشران على مساحة أكبر فلعلهما إيماءة إلى التنبؤ بالسلم والأمن والرخاء والسعادة... ولعل اللون الأحمر الذي كان له حيّز أقل على مساحة الغلاف يوحي إلى الفتنة والدماء والحرب؛ الحرب العالمية الثانية التي كانت تدور رحاها زمن أحداث الرواية. والفتنة التي كادت أن تعصف بقرية من مصر في خضم تلك الأحداث؛ وبسبب تفاقم الوضع الاجتماعي المزري، وغياب الوازع الديني والأخلاقي.

ولذلك يمكن القول: إن ما ترمز إليه صورة الغلاف يوشك أن يطابق عنوان الرواية "حمامة سلام"؛ فهما إذن يعتبران مفتاحاً إجرائياً للولوج إلى مداخل النص، وليس معنى هذا أن صورة الغلاف لأي عمل أدبي تعد مفتاحاً للولوج في أعماق النص، ومضامينه، فقد تكون صورة غير دالة، أي لا تحمل شفرات غير لسانية.

3.

سيميائية الأسماء:

للتسمية في التراث العربي سمات ودلالات تحدث عنها قديماً الجاحظ في أكثر من موضع(11). ولذلك استدعى اهتمامي أسماء الشخصيات التي لا شك أنها اختيرت عن قصد، بحيث تشير إلى دلالة معينة يوحي بها الاسم بعد أن تتضح صورته في ذهن المتلقي. فاسم مثل

. النص الموازي هو ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموماً على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية.

"سكينة"، لا ريب أنه يوحي إلى أن المسمى يتسم بالسكينة والوقار والهيبة... واسم كـ"عبد الودود"، و"عبد الباقي"، و"عبد الحميد" . وكلها مركبة من "عبد" واسم من أسماء الله الحسنى . تدل ولا شك على أن هذه الأسماء الدينية لها مقام في الوسط الاجتماعي.

ونريد الآن أن نتعمق أكثر حول سيميائية الأسماء؛ ونتوقف لدى أهم شخصيات الرواية لنحاول تحليل بنية دلالة الأسماء.

. كثير من الدارسين للرواية أو القصة يحكم برئيسة الشخصية على علاقتها بغيرها وتأثيرها فيها، وتأثرها بها، لا على اعتبارات إحصائية، وإنما يستخدم الإحصاء لترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما، وهو مفيد ولاشك في التحليل الروائي.

1 . ***الحاج عبد الودود رضوان:*** إن شخص عبد الودود هو صاحب المقام الأول في الحضور السردي بالقياس إلى كل الشخصيات الأخرى، حيث بلغ تواتره: (154) مرة.

وإن "الودود" صيغة "فعول" من صيغ المبالغة، وهو من أسماء الله الحسنى. والودود: من ودّ، يَوَدّ، وَدّا، وَوَدَاداً، ومَوَدَّةً، والوَدّ: الحب، والودُودُ: الكثير الحب، وهو المحبوب، يقال: هو ودود، وهي ودود.

واللقب: رضوان: من رضا، رضوا: غلبه في الرضاء، ففيه دلالة على الرضا أو الارتضاء، وفيه فأل حسن ترتاح النفس إلى سماعه. ومنه . كذلك . رضوان (بضم الراء وكسرها). والرضوان: الاقتناع بالشيء وقبوله عن طيب نفس. وإن شخصية "عبد الودود، رضوان" لها قابلية للرضا والاقتناع والحب. فقد غيرت زوجته سكينة وبعض رجالات القرية سلوك الأنانية، والكبرياء والظلم فيه، وأضحى رجلاً سوياً في نهاية المطاف، بأن تأسف وحزن . مثلاً . على قتل "عرفان جراد" (12): "وتمتم في ألم حقيقي"، قائلاً: "رحم الله عرفان المسكين.. لقد ظلمته".(13).

2 . ***سكينة:*** لفظ "سكينة" من مادة "سكن"، يقال: سكن إليه: ارتاح واطمأنَّ ووقر. ومنه السكن، وهو كل ما يستأنس به ويسكن إليه. ففي معنى السكينة الارتياح والطمأنينة والوقار والمهابة. وكلها تدل على أن هذه الشخصية قد وفرت الهدوء والارتياح والأمن والطمأنينة لزوجها، وجنبت القرية أهوال الفتنة والدمار. ولذلك استحقت الثناء والشكر من قبل الزوج عبد الودود الذي قال يوماً: ".... هذا حق... لم أذق طعم الحب الحقيقي إلا يوم أن رأيتك... عند ذاك أيقنت أن الحب شيء كبير... فوق الكبرياء... فوق كل شيء... يا حمامة السلام".(14).

فاسم "سكينة" إذن موظف لوظيفة سردية جمالية واجتماعية.

3 . ***جلال الدين (طالب أزهري):*** هذا الاسم مركب إضافي، يحس العربي بأن لفظ "جلال"، لابد أن تكون له صلة بالجلال الذي من معانيه العظمة والتنزه والرفعة. وقد أضيف إلى "الدين" فكان هذا الاسم رفيع الشأن، عالي الهمة، فقد أخذ جلال الدين يهاجم . وهو على منبر مسجد القرية الكبير . "الذين لا يبرون بالفقراء، وينعي على الأخلاق الفاسدة، وعلى الظلم الذي ملأ السماء والأرض....".(15)، فكان خطابه وقعاً على الظلم والظالمين، وفاتحة خير على أهل القرية.

4 . ***الشيخ عبد الباقي (شيخ الطريقة الصوفية):*** هذا الاسم مركب إضافي، يتألف من لفظ "عبد" المضاف إلى "الباقي"، و"الباقي": من أسماء الله الحسنى، وهو مشتق من البقاء الذي يراد به: الثابت الخالد، وهو لله تعالى وحده. و"الباقي": اسم فاعل، وهو من حيث مخرجه سهل النطق على العربي، لطيف

الصوت عند التهجي، عذب السمع عند التلفظ، لأن الصيغة في حد ذاتها جارية على الألسن، سارية في المسامع، حسنة لدى الأذواق. ولعل بعض ذلك ما جعل هذا الاسم يجري على كل لسان، ويسري في كل جنان، ويستمع إليه كل رجال القرية، وكلامه مسموع معمول به.

والروائي يومئ بهذه التسمية إلى أن صاحبها رأيه ثابت باق، وقد التزم بالوعظ والإرشاد، ودعا إلى الصلح من أول ظهور على مسرح الأحداث حتى تم له ذلك في النهاية.

4 . إشكالية الشخصية الرئيسية وتواترها في النص السردي:

الكثير من الدارسين للرواية والقصة يحكم برئيسية الشخصية على علاقتها بغيرها وتأثيرها فيها، وتأثرها بها، لا على اعتبارات إحصائية، وإنما، يستخدم الإحصاء لترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما، وهو مفيد ولاشك في التحليل الروائي.

وفي ترتيب الأهمية للشخصيات يستحسن إبعاد التواتر من الاعتبار، حيث إن شخصية مثل، جلال الدين على عدم بروزها كثيراً على الحيز النصي، إلا أنها تتسم بالدينامية في مجرى المسار السردي، بينما شخصية أم ربيع . مثلاً . تصنف إحصائياً في المرتبة السادسة، ومع ذلك لم يكن لها كبير الشأن في السياق السردي. من أجل ذلك نميل في تحديد مركزية الشخصية إلى الوظيفة المسندة إليها في النص السردي.

وقد اتضح لنا من خلال الوظائف التي قامت بها الشخصيات في نص "حمامة سلام"، أن ترتيبها يمكن أن يكون كالآتي:

المرتبة الأولى: الحاج عبد الودود رضوان، وردت بتواتر بلغ /154/ مرة.

المرتبة الثانية: سكينة بنت الشيخ عبد الحميد عوض، وردت/66/ مرة.

المرتبة الثالثة: ربيع بن الحاج عبد الودود، وردت /55/ مرة.

المرتبة الرابعة: الشيخ عبد الباقي، وردت بتواتر بلغ /18/ مرة.

المرتبة الخامسة: الشيخ عبد الحميد عوض، وردت /10/ مرات.

المرتبة السادسة: أم ربيع، وردت /8/ مرات.

المرتبة السابعة: جلال الدين، وردت /6/ مرات.

ونزعم أن هذه الشخصيات المذكورة مركزية مع تفاوت فيها في الأهمية الوظائفية. ولعل ما يزيد من التباين بين الشخصيات وتجسيد إحساسها بالوحدة والضياع والخوف، وبالتالي تقاطع مصائرها الثوابت. والرموز التي استخدمها الروائي أضفت على الرواية أبعاداً فكرية عميقة.

وليس من اليسير تتبع شخصيات الرواية التي تزيد عن عشرين شخصية تواترت في نص سردي ولو أنه متوسط الحجم. وكان أن استخدمت الإحصاء لأصل إلى مراتب الشخصيات وتواتر ذكرها عبر هذا النص السردي الذي يقع في إحدى عشرة ومائة صفحة.

ولقد أبعدت حين الإحصاء الضمائر العائدة على الشخصيات، بل أبعدت الضمائر المعينة لها صراحة، نحو: أنا، أنت، أنت، هي...، وقد أهملت هذه الضمائر عن قصد، ولو أنها تقوم مقام الاسم في وظيفته النحوية، وذلك لأننا لو اعتمدنا الضمائر المنفصلة، فإنها تجرنا إلى إحصاء الضمائر المتصلة، وحينئذٍ فإن الصعوبة

. لا يعني اهتمام الكاتب بالمرأة لأنها تمثل الجنس، والمتعة فقط، بل اهتمامه بها أيضاً لأنها نصف المجتمع، ولأن مسؤوليتها في الحياة لا تختلف ولا تقل عن مسؤولية الرجل.

الإحصـائية سـتزداد، ولـن يضـبط الإحصـاء إلا حاسـوب يبـرمج لهـذا الغـرض، وأبعـدت كـذلك الصفات التهجينية عند الذم، والصفات التعظيمية عند المدح.

5 . الوظائف السردية للشخصيات:

إن أكثـر الشخصـيات تـأثراً هـي شخصـية "سـكينة" التـي أسـندت إليهـا جملـة مـن الوظـائف السردية في هذا النص، ولعل أهمها:

1 . الحب والغواية: يتجسد ذلك في هيامها بـ"ربيع" بن عبد الودود أولاً، ثم قبولها ثانية بعبد الودود زوجاً لها. أما الوظيفة السردية المركزية التي اضطلعت بها، فكانت أن أوقعت "ربيع" في شباكها، .... فهي فاعلة متفاعلة معاً. وقد كان لهـذه الشخصـية أثـر كبيـر فـي إضـفاء صـفة التشويق على الأحداث وإلهاب العواطف وتأجيج الصراع. ويبدو أن الكاتب ما يزال متأثراً بأسلوب الرواية الحديثة، أقصد الغربية المهيمنة على اللون الأدبي، فالمرأة ضرورية، وحضورها يتطلب شيئاً من المغامرات العاطفية. ولا يعني اهتمام الكاتب بـالمرأة، لأنهـا تمثـل الجـنس والمتعـة فقـط، بـل اهتمامـه بهـا أيضـاً، لأنهـا نصـف المجتمـع، ولأن مسـؤوليتها فـي الحيـاة لا تختلـف ولا تقـل عـن مسؤولية الرجل.

2 . علاقة زواج: على الرغم من أن القدر حرمها من الزواج من ربيع، فقد وجدت في أبيه الحاج عبد الودود سنداً لها.

3 . النصح: فقد كانت وراء موقف زوجها (عبد الودود) المعادي لأهل القرية، ناصحة له بالابتعاد عن إشعال نار الفتنة، والميل إلى فعل الخير، من أجل إسعاد نفسه، وإسعاد أهل قريته.

. استطاع نجيب الكيلاني أن يغوص في أعماق نفسيات شخصياته؛ فيرسم عالمها الداخلي دون أن يتورط في التناقضات ويركز على بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية.

ومن جملة ما جاء على لسانها:

1 . "لماذا لا ترحمني وترحم نفسك؟ لسنا في حاجة إلى المال، لكننا في حاجة ماسة إلى الكرامة".(16).

2 . "إن اليد التي أتلفت زرعك تستطيع أن تشتط في إجرامها".(17).

3 . "ماذا لو اعتبروني وسيطة من أجلهم... من أجلك، من أجل الحياة السعيدة التي نحلم بها.. من أجل أن يسود السلام هذه القرية التعسة، وأهلها المساكين، إن انتصارك للمعاني الطيبة هو الكرامة بعينها، أتوسل إليك يا حاج، أنا لا أنام الليل يا حاج، إن لم تشأ أن ترحمهم فلترحمني..."(18).

6 . البناء الخارجي للشخصيات:

يتسـم هـذا الـنص السـردي برسـم الملامـح الخارجيـة، فقد رسمت بعض الشخصيات رسماً دقيقاً حتى كأن النص ارتد إلى صورة قد رسمت بيد رسام، فلم يترك وجهاً، ولا فماً، ولا شعراً، ولا لوناً، ولا قامة، ولا صوتاً، ولا عيناً، ولا أطرافاً، إلا رسم بشيء من التفصيل.

ولنتأمل كيف كان البناء الخارجي للشخصية المركزيـة الأولـى، وهـي شخصـية الحـاج عبـد الودود، حيث ركز النص عليه اهتماماً شديداً، فقد تابع النص، شكل وجهه وجبهته، وأنفه وعينيه.. قبل أن يتدرج إلى سلوكه ومزاجه، وأول شـيء قدمه النص به، أنه يقول: "هو ذو أنف معقوف، ورأس كبيـرة، وجبهـة عريضـة، وعينـين نفـاذتين يظللهما حاجبان كثيفان، وعود قصير مكنز يتدرج به في بطء وتأن".(19) لعله يوحي بقوله: "رأس كبيـرة" إلـى قـوة تـدبره وتفكيـره. وبقولـه: "وعينـين

نفاذتين يظللهما حاجبان كثيفان"، إلى دقة نظره ونفاذ بصيرته، وعظيم هيبته وحنكته.

فمن هذا التقديم لهذه الشخصية نعرف كثيراً من ملامحها. ونجد النص يولع كثيراً برسم ملامح الشخصيات، إذ وصفت "سكينة" بأنها: "كانت تلبس ثياباً ضافية، وتحيط وجهها القمري بشال أسود، فيبرز فتنتها كأروع ما تكون الفتنة".(20) وقد "قالت سكينة بصوت منغوم حلو: بل ستشرب الليمون من يدي".(21) ويقول: "أذكر أني رأيتك وأنت طفلة صغيرة في السابعة من عمرك... كنت تذهبين إلى المدرسة، وكنت تلبسين فستاناً أحمر، لكن لم تكوني على هذه الصورة من الجمال"(22).

في هذه النصوص تصور خارجي لمظهر سكينة ذات الصورة البديعة الفاتنة.

ونجد رسماً لشخص والد سكينة الشيخ عبد الحميد عوض، يقول: "ومدّ عبد الحميد يداً مرتجفة، وكان وجهه الأسمر النحيل، وعيناه الواسعتان القلقتان تفيضان بالحب والبراءة، وعمامته البيضاء... كل شيء فيه كان يشرق ويومض بالفرحة".(23)

يفهم من هذه الأوصاف أن الرجل من أسرة متواضعة.

ونال ربيع هو الآخر اهتمام الكاتب فرسم صورته، ووصفه على لسان فاتنته سكينة التي "تحلم بيوم المنى، وليس في ذهنها سوى صورة ربيع الضخم،.... الطيب... الذي تاسرها سذاجته وعنفه وقلبه الأبيض... ويده الخشنة."(24) ويقول:".... وأفاق من دهشته على ذراعين عاريين... يطوقان عنقه الغليظ الأسمر الذي لوحته شمس الحقول الساطعة، وأخذت تمسح وجهها المبلل بالدموع في جلبابه الصوفي الخشن".(25)

- شخصية سكينة نالت اهتماماً كبيراً من الروائي وأراد لها أن تكون شخصية سوية تارة ومثيرة تارة أخرى وقد بنى داخل هذه الشخصية على الحب.

توحي هذه الأوصاف بأن "ربيع" رجل قوي البنية الجسمية، وأنه ارتبط بفلاحة الأرض.

7 . البناء الداخلي للشخصيات:

استطاع نجيب الكيلاني أن يغوص في أعماق نفسيات شخصياته؛ فيرسم عالمها الداخلي دون أن يتورط في التناقضات، ويركز على بعض الشخصيات الرئيسة في الرواية.

أ . الحاج عبد الودود رضوان: أول من بدا لنا من حال تلك الشخصيات رسم شخصية عبد الودود، حيث قدم على أنه فطن حكيم...، فهو: "يفحص الطريق، مخافة أن يتفجر من تحت قدميه خطر غامض، إنه دائماً في حالة تيقظ واستعداد "دقيق حكيم"، يتخيل كل الاحتمالات قبل أن يقع فريسة مأزق من المآزق".(26)

وقد كانت هذه الشخصيات قوية رغم الصراع القوي المرير المتكرر مع الفلاحين المتمردين الرافضين دفع مستحقات الإيجار. كما ترسم شخصية عبد الودود على أن شيئاً لم يك أحب إليها من العنف والغضب والبطش، حيث إن غضب عبد الودود انصب أول الأمر على خيبة ولده ربيع الذي لا يحسن اختيار الزوجة المناسبة، ولا يجيد التفكير، حيث صاح "في اشمئزاز وضيق: هل جننت؟ ما الذي يعجبك في سكينة؟... أكمل أيها الغبي... ثم اقترب من ابنه وأمسكه من طوقه في عنف وهتف: انظر أمامك. وسدد ربيع نظرات حزينة إلى أمه الدميمة..."(27)، إنه يصور انفعال كل من عبد الودود وولده ربيع، فقد بدا الأول ثائراً والثاني حزيناً يائساً.

ويكاد الانفعال لا يفارق هذه الشخصية، فها

. الزمن الذي تجري فيه هذه الرواية زمن نحوي، وهو يتلون من صيغة إلى أخرى، فيتغير إثره مسار حركة السرد.

هو يثور في وجه ولده (ربيع)، وقد دق "الأرض في غيظ: أيها الكلب تريد أن تتزوج صعلوكة مثلك؟".(28)

وبعبارة أخرى فإن انفعال عبد الودود وعنفه لا يلبثان حتى يعودا من جديد، وقد هدأ غضبه وارتاحت نفسه لما أن تزوج سكينة، فقد أدخلت على نفسه سعادة وبهجة؛ "لقد طوقها بذراعيه وضحك ملء شدقيه، وقال: لا تخافي يا قطتي الصغيرة".(29)

وشاء الكاتب أن يبدل سلوك الحاج تدريجياً على يد سكينة، والشيخ عبد الباقي اللذان طالما نصحاه بأن يقبل الصلح، ويعزف عن استغلال الفلاحين، يقول: "تضايق بادئ الأمر لجرأة الفلاحين ونواياهم الشريرة، لكن شعر بارتياح انصرافهم عن الغدر به، فطابت نفسه لكلمات الشيخ، ووجد نفسه، يقارن بين كلمات سكينة ذات مساء وكلمات الشيخ عبد الباقي بالأمس القريب".(30)

ب . ربيع: أول ما طالعنا الكاتب من رسم لهذه الشخصية أنها مماثلة لشخصية الأب (عبد الودود)، وقد تكون مطابقة في كثير من الأحيان، حيث "إن ربيع يكاد يكون نسخة كاملة لشخصية أبيه... إنه يشبهه في أفكاره وصرامته ومنطقه المادي الجاف".(31)

ويصور لنا جانباً آخر من هذه الشخصية الرقيقة التي اكتوت بنار حب عاصف جارف، فقد أحب سكينة بنت الشيخ عبد الحميد عوض، وهي فتاة جميلة في عنفوان الشباب، وقد ملأت حياته بهجة وحبوراً، يقول الكاتب: "ويمتلئ سعادة وحيوية، ويتردد بين البيت والغيط في خفة الطائر المرح، ويخيل إليه أنه لا يمس الأرض بقدميه، بل يحلق في سماء زرقاء".(32)

والنص السردي هنا صريح في أن ربيع، لم يعرف الحب قبل سكينة، ولذلك بدت سذاجته في أكثر من موقف، فقد ارتجف جسده كله، وارتعشت شفته السفلى، وسادت وجهه حمرة طارئة، وهم أن يفعل شيئاً، لكنه لم يستطع، لم يتعود هذه المواقف المتوترة."(33).

وقد انتهى حب سكينة لربيع بزواجها من أبيه عبد الودود في مرحلة أخرى. ومن المألوف في الأعمال الروائية بأن الحب المبكر ينتهي في معظم الأحوال، بينما الحب المتأخر هو الذي يفضي إلى وصال، ولم تكن وظيفة السرد هنا، ولا وظيفة البناء الداخلي لشخصية ربيع وسكينة بدعا، مما نجده في الأعمال السردية الكلاسيكية البناء والمنهج.

ج . سكينة: أولى الكاتب اهتماماً لهذه الشخصية، وأرادها أن تكون شخصية سوية تارة، وللإثارة تارة أخرى، وقد بنى داخل هذه الشخصية على مبدأ الحب، وهي كأي فتاة تطمع في الزواج من غني أو ميسور الحال. وقدمها الكاتب مصوراً شخصيتها وجانباً من حياتها، فهي:"جريئة حتى لتحسب جرأتها انحلالاً، متحفظة ومبتذلة في آن واحد، ترى منها الجانب الذي تود هي أن تبرزه... تربت يتيمة من الأم؛ وقاست العذاب مع زوجة الأب... ولم يكن غريباً أن تنصب شباكها لـ(ربيع) بالذات".(34)

واستطاع الروائي أن يصور لنا بدقة تفنن سكينة في كسب ود ربيع وجعله أسير هواها، ومن ذلك:

1 . "...فشهقت في استغراب، ودقت على صدرها الناهد، وهتفت: يا خبر ، أنت سيد الرجال، أنت دنياي يا ربيع".(35)

2 . "... أرخت أهدابها في دلال، وأطرقت حياء، ثم قالت: الظروف لم تتهيأ بعد".(36)

3 . "... فأبدت غضباً مصطنعاً، ثم غمزت بإحدى عينيها في إغراء... وضغطت على يده في ود، فسرى الخدر في أنحاء جسمه الضخم".(37)

8 . الزمان والمكان والعلاقة بينهما:

لعل من الفضول العلمي أن نستفسر عن الزمن الذي حدثت فيه هذه الرواية، وإلى أي مدى كانت تعود إلى الوراء لإبراز العناصر السردية ذات العلاقة بالمسرود، ورغبة في إظهار المسرود له؟ قد يعود الزمن في بعض الأعمال الأدبية إلى الوراء بعشرات السنين، فيضطرب في الامتداد عبر الماضي الطويل، ويسمى بالزمن التاريخي، كما يتجسد ذلك في كلام (جلال الدين)، وهو الطالب الأزهري خطب في مسجد القرية يوم الجمعة بدل الإمام الغائب، فقال:"لقد وقع العالم في حرب طاحنة لا يعلم إلا الله مداها... حرب على رأسها هتلر الذي أصبح اسمه يتردد على الألسن".(38)

نجد في هذا النص زمناً محدداً في: "حرب على رأسها هتلر". فالسارد هنا يعود بالزمن إلى الحرب العالمية الثانية التي أشعل نارها هتلر سنة 1939م، وانتهت سنة 1945م.

أما علاقة الزمان بالمكان . ف
فيمكن أن يتوصل إليها بواسط
يمكن الدارس من إدراك العلاق
والمكان؛ فقراءة: "ولم يبلغ الضيق
عندما علمت أن رجال الشرطة
الخطيب الشاب جلال الدين في
صحن المسجد الأحمدي"(39).
القرية المساكين بعد أن أدركوا
وقسوته وأوجسوا خيفة من المس

– استخدم نجيب الكيلاني الفصحى عموماً واستخدم العامية المصرية إما عن طريق التركيب أو عن طريق الألفاظ.

غير باب واحد يطرقونه... باب الحاج عبد الودود".

يتضح من النص أن مدينة طنطا التي قبض في صحن أحد مساجدها على الخطيب هي إحدى المدن المصرية، وأما القرية التي جرت فيها أحداث الرواية هي . كذلك . قرية من قرى مصر .

أما زمن الأحداث فكان زمن الحرب العالمية الثانية. فهذا إذن زمن ولا يجوز أن يفصل هذا الزمن عن أحداث الرواية وإطالها التاريخ، طالما كان النص يبتغي ذلك التقرير . فالنص هو المرجع، وتأويله هو الأمر الفاصل.

وأعود لأقول: إن الزمن الذي ميز هذه الرواية زمن نحوي، وهو يتلون من صيغة إلى أخرى، فيتغير إثره مسار حركة السرد. إن علاقة السرد بالزمن تبدأ في الحاضر، كقوله: "الحاج عبد الودود ألمع شخصيات قريتنا على الإطلاق، فثراؤه العريض يجعله محطة نظرات الإعجاب... وأولاده الأربعة... يرفعون من مركزه"(41). هذا الحاضر سرعان ما يتوقف ليفسح المجال للماضي، "كانت الأمور تسير سيراً هيناً حسبما رسم الحاج عبد الودود رضوان وخاصة بعد أن كتب العقود مع الفلاحين... ،وانتزع منهم التوقيعات".(42) . ثم ما يلبث هذا الماضي أن يختفي، ليظهر الحاضر من جديد، "حتى يستطيع [أي عبد الودود]، في أي وقت من الأوقات أن يقرر إيجار الفدان حسبما يشاء".(43)، هذا الحاضر ينقلب إلى الماضي مرة ثانية، "ولكن شيئاً واحداً كان يؤرق الحاج ويبعث الضيق والألم في نفسه...".(44)

ويلحظ أن الزمن الماضي ينتشر على مساحة واسعة من أحداث الرواية ليناسب زمن السرد في عدة مواقف: منها: "وسدد ربيع نظرات حزينة إلى أمه الدميمة وأطبق يائساً، بينما استطرد أبوه، إنها عارية من أي جمال... وجفف

– لا يجوز فصل الزمن عن احداث الرواية وطالما كان النص يبتغي ذلك التقرير فالنص هو المرجع وتأويله هو الأمر الفاصل.

الأب عرقه، ثم هدأ قليلاً، وقال..."(45). أما الزمن الحالي والاستقبالي فكان حظهما أقل، من ذلك:"تصوري يا سكينة"(46). و"سيقول الناس إنك قد عشقت ولده... ثم أتعتقدين أن رفضك الزواج منه سيقربك من ربيع".(47).

ولاشك أن هذا التلون الزمني يجعل القارئ يتابع النص السردي باهتمام كبير.

والخلاصة: إن الكاتب استطاع أن يغوص في أعماق الشخصيات فيصور ما يختلج في نفوسها من حب وكره، وفرح وحزن. وأقول: إنني ارتأيت في هذا البحث أن أعرض إلى تحليل البنية الداخلية لهذه الشخصيات بقليل من الاختصار، وكنت أقف موقفاً وسطاً في هذا الأمر، فلا أقتصر على دراسة شخصية واحدة، كما أنني لا أريد أن أنساق وراء كل الشخصيات أتابع بناءها الداخلي. فمثل هذا العمل لو نهجته لتحول هذا المبحث إلى فصل، وتحول المقام إلى فصول، وذلك ما لم نهدف إليه. وربما يسعفني الحظ لإتمام هذا العمل وإخراجه في بحث آخر موسع.

وفي الختام نرى أن الدكتور نجيب الكيلاني قد زود مكتبة الأدب الإسلامي بعدد من رواياته التي يبرز فيها التصور الإسلامي للحياة، وتميزت بالكلمة الطيبة والفن الصادق، والتصوير الموحي والإشارات الذكية الدالة. وكان منها هذا العمل الذي بين أيدينا. ويقول عنه أحد الباحثين إنه في رواياته أكثر عمقاً ووضوحاً، وأكثر أصالة، وأصدق تعبير وفناً.(48)

بقي أن نذكر أن الكيلاني قد استعمل الفصحى عموماً وأحياناً يستخدم العامية المصرية، إما عن طريق التركيب، أو عن طريق الألفاظ، واستخدم كذلك أسلوب السرد المباشر، فكان يتكلم باسم بطل القصة أو الشخصية المركزية، ويروي الحوادث ويفسرها، ويعلق عليها. ولكنه أيضاً استخدم أسلوب الحوار كثيراً. واستخدم أسلوب المراسلة، وطرح كثيراً من القضايا، واستخدم هذه الأساليب ليتحدث عن كثير من المسائل الشائكة التي يبتغي لها حلولاً.

❒

الهوامش:

(1) . *ينظر محمد حسن بريغش، دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص35.*

(2) . *ينظر: المرجع السابق، ص 36.*

(3) . *عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بفاس، العدد 9، 1987، ص 135.*

(4) . *ينظر جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد 3، مارس 1997، ص 97.*

(5) . *روبرت شولز (سيمياء النص الشعري)، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة واختيار سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 161.*

(6) . *محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 72.*

(7) . *نجيب الكيلاني، رواية "حمامة سلام"، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط/4، 1997، ص 110.*

(8) . *م.س.ص19.*

(9) . *م.س.ص20.*

(10) . *GERAD, GENETE, Seuil, ed seuil, coll, poetique, Paris, 1987. p6.*

(11) . *ينظر: أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي،*

بيروت، 1969، 1/324 . 327، 2/ 1984 .
186.

(12) . عرفان جراد: فلاح فقير، قتل غدراً على يد رجال الحاج عبد الودود، لأنه سخط على تصرفات الحاج. ينظر الرواية، ص 81.

(13) . الرواية، ص 111.

(14) . م.س.ص110.

(15) . م.س.ص19.

(16) . م.س.ص91.

(17) . م.س.ص93.

(18) . م.س.ص59.

(19) . م.س.ص23.

(20) . م.س.ص35.

(21) . م.س.ص37.

(22) . م.س.ص37.

(23) . م.س.ص55.

(24) . م.س.ص56.

(25) . م.س.ص18.

(26) . م.س.ص6.

(27) . م.س.ص8 . 7.

(28) . م.س.ص9.

(29) . م.س.ص90.

(30) . م.س.ص105.

(31) . م.س.ص6.

(32) . م.س.ص12.

(33) . م.س.ص15.

(34) . م.س.ص07.

(35) . م.س.ص16.

(36) . م.س.ص16.

(37) . م.س.ص34.

(38) . م.س.ص19.

(39) . م.س.ص28.

(40) . م.س.ص43.

(41). م.س.ص05.

(42). م.س.ص06.

(43). م.س.ص06.

(44). م.س.ص06.

(45). م.س.ص08.

(46). م.س.ص37.

(47). م.س.ص64.

(48). ينظر: محمد حسن بريغش، في الأدب الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1998، ص 145.

❑❑❑

نظرية تحليل الخطاب

واستقلالية نحو الجملة

د.مازن الوعر

* مدخل:

يرى العالم اللساني "ج.مورغن" (J.Morgan1982)، أنه بعد التطورات التي حصلت على صعيد تحليل الخطاب وعلى صعيد النحو التوليدي فإن السؤال الذي يثار هو: ماهي العلاقة القائمة بين الأنظمة الذهنية التي تمكّن المقدرة الإنسانية من الفهم وإنتاج الخطاب وبين نظرية النحو التوليدي التي تتخذ الجملة منطلقاً للتحليل اللساني؟...

. نظرية تحليل الخطاب يمكنها أن تعمل عمل نظرية "نحو الجملة" التوليدي، وبهذا فإن هذا النحو سيكون غير ضروري كمكون للمقدرة الإنسانية.

سوف نمتحن هنا النقد الذي وجهته نظرية تحليل الخطاب إلى نحو الجملة لنرى فيما إذا كان هذا النقد مقنعاً أم لا.

من يرجع إلى أدبيات نظرية تحليل الخطاب ولاسيما عند "فان ديك" (V.Dijk. 1972) و"دي بوغراند (Be Beaugrand 1980)، و"جيفون" (Givon 1980) فسيجد أن هذه الدراسات تظهر أن "نحو الجملة" هو نحو ناقص وضعيف وبالتالي غير صحيح(1).

والواقع أن هذه الدراسات تدعي نقدين اثنين: أحدهما صحيح والآخر خاطئ. الادعاء الخاطئ والضعيف يذهب إلى أن هناك بعض الحقائق حول الخطاب تظهر أن "نحو الجملة" التوليدي غير صحيح في فرضياته النحوية والدلالية.

أما الادعاء الصحيح والقوي فيقول إن نظرية تحليل الخطاب يمكنها أن تعمل عمل نظرية "نحو الجملة" التوليدي، وبهذا فإن هذا النحو سيكون غير ضروري كمكون للمقدرة الإنسانية. سنبين هنا أن الحجج والبراهين المستخدمة لإظهار الوضع الضعيف لـ"نحو الجملة" ليست قوية ذلك لأن نظرية تحليل الخطاب قد أغفلت الجوانب القوية في نظرية "نحو الجملة". وسنبين أيضاً أن الحجج والبراهين المستخدمة من أجل إظهار الوضع

القوي لنظرية تحليل الخطاب . على الرغم من أنه غير مقنع في أشكاله الحالية . هو واعد ومهم.

1 . الوضع الضعيف والقوي لـ"نحو الجملة" التوليدي:

إن الحجج والبراهين المستخدمة ضد "نحو الجملة" تدل على أنها تريد أن تتجنب على نحو كامل "نحو الجملة" لصالح نظريات أخرى، لذلك من المفيد أن نسجل المزايا الرئيسية لـ"نحو الجملة" بموضوعية تامة.

أ . استقلالية "نحو الجملة" التوليدي:

إن المقدرة اللسانية (Linguistic Competence) تتضمن نظاماً إدراكياً يكون محركه "الجملة". إن حقيقة أن هذا النظام يتداخل مع بقية أنظمة إدراكية أخرى في مستوى الأداء اللساني (Linguistic Performance)، ليست حجة قوية ضد الادعاء القائل أن هذا النظام الإدراكي هو نظام مستقل.

ب . تفرد النظام اللغوي:

الواقع أن بعض وجوه النظام الإدراكي مختصة باللغة وحدها فقط، وليست موجودة في بقية الأنظمة الإدراكية الأخرى.

ج . "نحو الجملة" شكلاني:

إن قواعد النحو التوليدي هي قواعد شكلية (Formal) لا علاقة لها بالنظام الاتصالي أو الاستعمالات الأخرى للغة.

د . بنية "نحو الجملة" بنية تشومسكية:

أي أن معالجة تركيب الجملة مأخوذة من قواعد توليدية . مركبية وضعها اللساني الأمريكي تشومسكي. أي أنها قواعد مقولبة ومحددة.

هـ . هناك أكثر من مستوى واحد للتركيب:

النحو التوليدي يتطلب تحليل الجملة في مستويين اثنين: مستوى البنية السطحية ومستوى البنية العميقة.

والواقع أن هذه المزايا الخمس يجب ألاّ تفرّغ "نحو الجملة" التوليدي من مضمونه، ذلك أن ما يقوم به تشومسكي الآن أغنى بكثير من هذه المزايا. فليس هناك إجماع على هذه الصفات الخمس ضمن معسكر نظرية النحو التوليدي. فالميزتان (د) و(هـ) موضع جدال ولاسيما عند جونسون وبوستال (1985)، وفي رأي مورغن أن المزايا من (أ . ج) مناسبة لنقد "نحو الجملة" التوليدي.

إن الحجة التي تستخدمها نظرية تحليل الخطاب من أن الوحدة الطبيعية للتحليل اللساني هي النص وليست الجملة... أقول إن هذه الحجة تظل بعيدة عن الإقناع، ذلك أنه يمكننا أن نكتشف استقلالية الجملة ضمن تحليلنا للنص.

أما الحجة القائلة بأن "نحو الجملة" غير قادر على تقديم تحليل للظواهر ذات الوجوه المتعددة إنما هي حجة قابلة لأكثر من معنى. فإما أن تعني أنها حجة على أن الجملة غير تامة ومستقلة، وإما أن تعني أنها حجة ضد مزية من المزايا الثلاث الأولى لنحو الجملة.

. الحجة التي تستخدمها نظرية تحليل الخطاب من أن الوحدة الطبيعية للتحليل اللساني هي النص وليست الجملة، تظل بعيدة عن الإقناع، لأنه يمكننا أن نكتشف استقلالية الجملة ضمن تحليلنا للنص.

لقد بيّن فان ديك (1972) أن "نحو الجملة" غير تام لأنه لا يستطيع تحليل ظواهر خطابية معينة(2). ولكن هذا النقد يتجاهل الموضوع الرئيسي لـ"نحو الجملة"، ذلك أن القواعد التوليدية إنما بنيت على فرضيات مهمة جداً (نظرياً وتجريبياً).

وهكذا فإن الحجج من هذا النوع ضد "نحو الجملة" ليست قوية. ذلك لأن "تحليل الخطاب هو شرح لنحو الجملة، وبذلك فإن تحليل الخطاب وتحليل الجملة يشتركان في تحليل مواد لغوية ذات صفات مشتركة منها:

. يمكننا شرح المواد اللغوية المستعملة في الحياة اليومية من خلال رجوعنا إلى الحقائق السلوكية الجارية بين الأم وطفلها.

1 . إن كلا النظريتين تحللان "البنية"، ذلك أن لكل من الخطاب والجملة "بنية" (Structure) لذلك يمكننا اقتراح "نحو" للخطاب من أجل توليد النصوص ومن ثم وضعها في بنية.

وهكذا نستطيع أن نصمم أنموذجاً لـ"نحو" واحد يعالج بنية الجملة وبنية النص من خلال توسيع وتطوير النظام الذي يحدد بنية الخطاب.

2 . أن النصوص . مثلها مثل الجمل . ذات معنى. لقد أثبت دي بوغراند (1980) أن العلاقات الدلالية القائمة في الجملة يمكن أن تقوم أيضاً بين الجمل في نص ما.

3 . العلاقات الإحالية، كما أنها يمكن أن تكون بين العناصر ضمن الجملة، يمكنها أن تكون ضمن العناصر في جملتين منفصلتين في النص. وهذا يستدعي وجود معالجة نحوية واحدة لكلتا الحالتين.

إن نظرية تحليل الخطاب تنتقد نظرية "نحو الجملة" على أساس أن هناك شروحات خطابية من أجل حقائق نحوية. ولكن نظرية "نحو الجملة" يمكن أن تردّ بأن هناك شروحات خطابية تظهر أن المشكلة ليست نحوية.

والخلاصة، ليست هذه البراهين ضد "نحو الجملة" مقنعة، لذلك من الأفضل أن يأخذ المؤيدون لـ "نحو الجملة" هذه الملاحظات لتطوير نظريتهم على أساس تجريبي.

2 . الوضع القوي والضعيف لنظرية تحليل الخطاب:

إن البرهان القوي في نظرية تحليل الخطاب هو أن هذه النظرية يمكنها تصنيف "نحو الجملة" ضمن نحوها العام أو يمكنها أن تعدّل وتطوّر "نحو الجملة" من وجهة نظر تحليل الخطاب.

ولكن إذا أرادت "نظرية تحليل الخطاب" فعل هذا فينبغي أن تقدم البديل الذي يعالج نحو الخطاب على نحو عام، بحيث تكون هذه النظرية مضبوطة وموضوعية، بحيث يمكن لهذه النظرية أن تقدم شرحاً لظواهر تعتبر أساسية في "نحو الجملة". وبعبارة دقيقة يجب أن تكون نظرية كافية وشافية وكلية ودقيقة بحيث تتضمّن كل ما هو إيجابي في "نحو الجملة" وكل ما هو متطور في "نحو النص".

وطبقاً لرأي مورغن (1982)، ليس هناك حتى الآن نظرية لتحليل الخطاب من هذا النوع، ذلك لأن مثل هذه النظرية متعلقة بالأنظمة العجيبة و المعقدة للذهن البشري والتي تتحكم

بمقدرتنا على إنتاج الخطاب وفهمه وقراءته في الوقت نفسه.

من المفاهيم القوية التي تقدمها نظرية تحليل الخطاب مفهوم "المقدرة الاتصالية":

فقد بحث جان جمبرز (John Gumperz 1982) في التغيرات التي تحدث في الحديث والتي تعلمنا الخلفية اللسانية والثقافية والاجتماعية ثم السياقية المتفاعلة فيما بينها من أجل التفسير والتأويل(3).

وقد اقترح جمبرز نتيجة لذلك مصطلحاً كان قد قدمه دل هايمز (D.Hymes 1972)، وهو "المقدرة الاتصالية" (Communicative Competence)، التي تعني أننا يجب أن نتجاوز وصف الصيغ المستعملة في اللغة لنركز على وجوه المعرفة المشتركة بين المتكلم و السامع ثم على الاستعدادات الإدراكية لكلا الطرفين.

ذلك أن فهم الاتصال هو أساسي من أجل إنشاء نظرية عامة للإجراءات الاجتماعية والسياسية على حد تعبير العالم الاجتماعي الأوروبي جورجين هابرمس (J.Habermas)، الذي دعا إلى نظرية "للمقدرة الاتصالية" تحدد بدورها "الشروط والضوابط العالمية لعملية الفهم المحتمل . الممكن". فكما أن المجموعات الإنسانية تختلف في بنيتها اللغوية فإنها تختلف أيضاً في تفرعاتها النحوية ورموزها اللسانية والسياقية. لذا لابد من معرفة هذه المصادر لمعرفة ما يريد الأفراد تحقيقه في الحياة اليومية.

والواقع يمكننا شرح المواد اللغوية المستعملة في الحياة اليومية من خلال رجوعنا إلى الحقائق السلوكية الجارية بين الأم وطفلها. وبمعنى آخر نريد أن نعرف طبيعة السياق الذي يتخيله المتكلم من أجل أن يضع جملته فيه.

من هنا فإن الفصل بين ماهو لغوي (Linguistic) وماهو فوق اللغوي (Extralinguistic) أصبح لا مبرر له على الإطلاق.. إذ لا يمكننا . في تحليل الخطاب . أن نفصل اللغة عن الثقافة (Culture) ولا يمكن أن نفصل اللغة عن السياق (Context).

من هنا فإن جمبرز (Gumperz) يدعو إلى منهج يستطيع أن يربط محددات التأويل السياقي بالاستعدادات الإنسانية من أجل الدخول إلى عالم الخطاب.

لذلك فقد اقترح تعديلاً في تعريف "المقدرة الاتصالية" ليصبح كالتالي:

"المعرفة الاتصالية هي معرفة الأدوات اللسانية . والاتصالية التي يملكها المتكلمون والمستمعون من أجل أن يخلقوا حالة معينة تمكنهم من الانخراط في الحديث لجعله مستمراً".

إن الانخراط في الحديث هو شرط أساسي لفهم الخطاب، فقد أثبتت نظرية الخطاب أن هناك تنوعاً في حالات الكلام في المجتمعات... حيث أن المتكلمين ينبون النقيض بين نظامين نحويين منفصلين من أجل أن يقدموا معلومات متواصلة تُنقل عن طريق أدوات نحوية لنظام منفرد.

وقد أثبتت نظرية تحليل الخطاب أن المشاركين في الحديث ينبغي ألاً يتفقوا على ما

. تبادل الأدوار المحادثة شيء ضروري وأساسي في العملية الاتصالية، ويتم من خلال إعطاء إشارات معينة من المتكلم لزميله الآخر المستمع تشعره بأن المتكلم سيتوقف عن الحديث ليأخذ هو دوره فيه.

. إن التعاون بين الكاتب، والمتلقي من أجل هدف الإيصال والتوصل يعني أن يكون الكاتب مناسباً وواضحاً وصادقاً وغير

سوف يجري في الخطاب (الحديث) بل ينبغي أن يتركوا الحديث يتطور وينمو من خلال السياق... إنَّ الأحاديث الناجحة هي التي تثبت في نهاية المطاف أن المتحاورين حولها لا يتفقون في نهاية الحديث. من هنا لابد من ربط النظام النحوي للغة بالوجوه المختلفة للمعنى وعدم ربطه بمعنى جملة منفردة بنفسها.

والواقع من الصعب أن نشتق قواعد من خلال تحليل نص معين... ولكن يمكن أن نسجل حالات معينة. فمثلاً يمكننا تسجيل وظائف السؤال. ويمكننا أن نقول إن السؤال من الناحية الدلالية يرتبط بالطلب... ذلك أن هناك عدداً من السياقات التي يمكن فيها للأسئلة أن تفسر على أنها طلب. أي أن صيغة السؤال وشكله عبارة عن "سؤال"، ولكن وظيفة السؤال ومعناه عبارة عن "طلب".

وهذا يعني أنه بالإضافة إلى أدوات التحليل اللساني (الصوتيات والنحويات والدلاليات) يمكننا أن نضيف أداة أخرى لمعرفة ما يجري في عالم النص تتلخص بـ"فهمنا لكيفية عمل هذه الأركان الصوتية والنحوية والدلالية". إن فهم كيفية عمل هذه الأركان ضروري ومهم جداً لصياغة أية نظرية حول "المقدرة الاتصالية".

لقد أثبتت نظرية تحليل الخطاب أن "تبادل الأدوار في المحادثة"، شيء ضروري وأساسي في العملية الاتصالية. ويتم هذا عادة من خلال إعطاء إشارات معينة من المتكلم لزميله الآخر المستمع تشعره بأن المتكلم سيتوقف عن الحديث ليأخذ هو دوره فيه. وقد أثبتت نظرية تحليل الخطاب أن "الإيقاعية الاتصالية" (أي أن المشاركين يأخذون أدوارهم بإيقاعية منتظمة)، مهمة جداً لجعل الحديث مستمراً ومتنقلاً بانتظام من فرد إلى آخر.

والواقع أن تفسير الخطاب وتأويله لا يتم من خلال مستوى واحد بل لابد من معرفة مستويات عديدة لمعرفة دلالته ومعانيه. من هذه المستويات المستوى العروضي، والمستوى الصوتي، والمستوى النحوي التركيبي، والمستوى المعجمي، والمستوى الإيقاعي (القافية)، ومستوى بروز أو نتوء الصوت (طبقته) من أجل تسليط الضوء على معلومة من المعلومات بعينها في سياق الحديث، ثم المستوى الاستراتيجي (اختيار استراتيجية معينة للخطاب).

لنأخذ مثالاً على ذلك طرائق واستراتيجيات معالجة وفهم الوثائق والعقود المكتوبة.

فقد أثبتت التجربة أن مثل هذه الأشكال المكتوبة تتطلب معالجة سريعة من المتلقي ولا تتطلب ذاكرة طويلة كما هو الشأن في نصوص أخرى.

من هنا تأتي أهمية مفهوم "القراءة الوظيفية السريعة"، للوثائق ذلك المفهوم الذي يختلف عن مفهوم "القراءة الاستماعية"، للقصص الأدبية.

لقد اكتشف محللو الخطاب وعلماء النفس معايير مهمة تساعد على فهم النص وإعادة الذاكرة التي كتبته منها:

1 . ا لارتباط والانسجام والتلاحم المتماسك بين الجمل الموجودة في البنية السطحية للنص.
2 . البنية المتضمنة معلومات جديدة في النص موزعة توزيعاً منتظماً على الجمل.

3 . العلاقات التناغمية والارتباط المنطقي والدلالي العميق بين الجمل.

4 . التنظيم النصي ينبغي أن يكون معتمداً على نوعية النص. أي أن قواعد النص ينبغي أن تلائم الأنماط الثقافية المتعارف عليها.

5 . القاعدة التي تمثل معتقدات الناس وترسم معرفة العالم. فلكي يكون النص مفهوماً يجب أن يحوي معلومات موجودة مسبقاً عند المتلقين. وهذه المعلومات عبارة عن أشكال تجريدية كلية ذات بنى مرنة تعرف بـ"القوالب أو المسكوكات" (Schemas) التي ينبغي أن تكون "قوالب ديناميكية"، كما تقترح اللسانية الأمريكية تانن (1979). أي أن القارئ يستطيع أن يعمل على مستويات عديدة دفعة واحدة من خلال انتقاله من قالب إلى آخر من أجل تفسير النص.

6 . العقد الضمني بين الكاتب والمتلقي ذلك العقد الذي يشعر كلا الطرفين أن أحدهما قد اتفق مع الآخر من أجل هدف الإيصال والتوصيل.

إن التعاون بين الكاتب والمتلقي من أجل هدف الإيصال والتوصيل يعني حسب تعبير غريس (Grice. 1975) أن يكون الكاتب مناسباً وواضحاً وصادقاً وغير رسمي.

إن أغلب مشكلات الاتصال بين الناس تأتي من حقيقة مؤداها أن المستعمل غير الناجح للاتصال مع الآخرين لا يعرف أن استعماله للغة يهدف للإيصال والتوصيل.

من هنا ينبغي تطوير هذه المعايير لفهم النص وذلك من خلال تضميننا إياها النتائج التي توصل إليها محللو الخطاب. ومن هذه النتائج مايلي:

1 . لقد أثبتت الدراسات أن الوثائق والعقود والاستمارات وغيرها من الأشكال المكتوبة لا تعد نصوصاً، إذ ليس فيها جمل متساوقة وتامة. إن الترابط بين المفردات والجمل هنا يُظهر أنه ترابط إجرائي أكثر منه ترابطاً دلالياً ومنطقياً وبلاغياً، اللّهم إلاّ ذلك الترابط النثري الموجود بين هذه المفردات والجمل. وبمعنى أدق إن بنية الوثائق المكتوبة هنا هي بنية سرد وفهرسة في الوقت نفسه.

2 . إن أشكال الوثائق والعقود المكتوبة تستخدم صفة التكرار وإحالة الضمائر إلى مراجعها ثم المعلومات الجديدة، وفق هرمية معينة.

والحقيقة أن الهدف من بحث هذه الأشكال هو فهم الوثائق المكتوبة وتطويرها بحيث تتطلب أجوبة منطوقة سريعة تحتاج إلى "تفكير مسموع".

إن البحث يجري الآن حول كيفية استخدام القراء لاستراتيجيات وطرائق تساعدهم على فهم النص لكي يتمكن القراء من كيفية إعادة بناء النص لجعله أكثر فهماً.

إن محللي النصوص يحاولون وضع دليل يعلم الناس كيف يتعاملون مع الوثائق والعقود ويحاولون أيضاً أن يضعوا مبادئ معينة من أجل تصميم وثائق وعقود أكثر فهماً للناس الذين لا يدركون ما هو معنى الوثيقة أو العقد.

. إن إعادة صياغة النحو من منظار الخطاب هو شيء غير قابل للتصديق منذ أن كان هناك علاقات ارتباطية بين البنية النحوية وبين الوظيفة الاتصالية.

. إن البحث يجري الآن حول كيفية استخدام القراء لاستراتيجيات وطرائق تساعدهم على فهم النص، لكي يتمكن القراء من كيفية إعادة بناء النص لجعله أكثر فهماً.

وينبغي ألاَّ ننسى أن هذه الوثائق والعقود هي شكل من أشكال الخطاب المنطوق والمكتوب الذي يسعى علم تحليل الخطاب لدراسته وفهمه.

وهكذا لابد من معرفة الإشارات العلائقية للنص، أي معرفة كيفية بناء الخطاب وسبكه عبر الثقافات. إن معرفة من هذا النوع يمكن أن تشكل بحثاً تجريبياً للصفات الإنسانية التي تسم وتطبع "المقدرة الاتصالية"، في الدماغ البشري. ذلك أن المعلومات التي تشكل الخطاب لا تأتي من التقنيات اللغوية فحسب بل من تداخل التجارب عند المشاركين في الخطاب أيضاً (أي من خلال العائلة، الصداقة، المهنة...الخ). فهذه التجارب غير المباشرة في النص تتصف أحياناً بالغموض وأنها خاضعة لتأويلات عديدة على خلاف التقنيات اللغوية المعجمية الواضحة الدلالة.

وهذا يقودنا إلى حقيقة مؤداها أن "المعرفة" لا يمكن أن تكتسب من خلال القراءة في المدرسة... بل لابد من الاتصال الشخصي . وفي سياقات مختلفة . لاكتساب تلك "المعرفة". نأتي إلى حقيقة

أخرى هي أن متعلمي اللغة سيواجهون طبقاً لذلك صعوبة حقيقية. ففي الوقت الذي ينبغي عليهم أن يؤسسوا اتصالات شخصية مكثفة من أجل اكتساب المعرفة، فإن نقص الاستراتيجيات وضعفها عندهم يحول بينهم وبين تأسيس مثل هذه الاتصالات. ولكي يكتسب متعلم اللغة هذه الاستراتيجيات لابد من وجود شروط خارجية كتلك الموجودة بين الأم وطفلها.

والواقع ليست المشكلة الاتصالية نابعة من تداخل الاثنيات الثقافية بل إنها تنبع أحياناً من عوامل اقتصادية أو اختلافات في الأهداف والتأملات التي تريدها هذه الإثنيات، أو أنها تعود لعوامل تاريخية أو ثقافية (حضارية).

ولكننا نحن اللسانيين علينا تحديد هذه المشكلات التي يسببها الاتصال عموماً. ولا ينبغي تحديد هذه المشكلات بالرجوع إلى نحو اللغة وحده، بل لابد من الرجوع إلى تقنيات تحليل الخطاب لمعرفة "الوظائف التي تفرزها استراتيجيات الخطاب". فلابد من التركيز على الأحداث الواقعة التي تجري في المحاكم والوظائف والمستشفيات والعيادات واجتماعات اللجان...الخ. حيث أن هذه الاستراتيجيات المختلفة المستخدمة في هذه الأحداث الواقعة تلعب دوراً مهماً في تقويم الأداء الخطابي.

ويدخل في هذا المضمار أن العرب الذين يتكلمون الإنكليزية يتقنونها في مستوى الجملة النحوية المعقدة والصحيحة فقط، ولكنهم يفشلون في إيصال ما يريدون إيصاله في مستوى العملية الاتصالية ككل. ذلك أنهم يوظفون الاستراتيجيات المتعلقة بالخطاب العربي كلما تكلموا باللغة الإنكليزية.

ويلاحظ هذا عندما يستمع العربي إلى متكلم إنكليزي يتكلم الإنكليزية مع العربي الذي يوظف استراتيجيات الفهم والاستيعاب والتأويل المتعلقة بمعاني الخطاب العربي من أجل فهم النص الإنكليزي المنطوق.

إن بحثاً من هذا النوع لخطابات مختلفة تنتمي إلى ثقافات عديدة يمكن أن يكون أساساً لبناء نظرية للمقدرة الاتصالية التي سوف تسلط

الضـوء علـى المشـكلات الأساسـية فـي عمليـة الاتصال الإنساني.

إن نظريـة تحليل الخطاب المنشودة ينبغي أن تحقق الشروط التالية:

1 . يجب أن تراعي جانباً من أهم الجوانب وهو الفهم الشامل للخطـاب، أي عليها أن تشرح القـــدرة الإدراكيـــة . الفهميـــة على نحو يفوق الشرح الجزئي لنحو الجملة.

2 . يجب أن تقدم شرحاً كافياً لمفاهيم لا يمكن الاســتغناء عنهــا مثــل مفهــوم الابتــداء (Topic) ومفهوم البؤرة (Focus)، ومفهوم الانســجام (Coherent)، ومفهــوم النســبية (Relativeness)، ثـم مفهـوم بنيـة الـنص (Structure of text).

3 . ينبغي علـى هذه النظريـة أن تؤسس قواعد اتصالية تشرح عملية النشاط الاتصالي ككل أكثـر مـن تأسـيس قواعـد شـكلية جامـدة. وبمعنـى آخر، ينبغي علـى هذه النظريـة أن تتضـمن نظريــة الســببيّة وتتضــمن تقنيــات معينــة لإنتــاج الخطــاب اللغــوي ثــم إنتــاج استعمالات مختلفة للغة.

4 . ينبغي إلـى هذه النظرية أن تحدد الكمية التي تلـزم مـن "دلاليـات" نحـو الجملـة، ثم الكميـة التـــي تلـــزم مـــن "نحويـــات" نحـــو الجملة من أجل معالجته في تحليل الخطاب تاركـــة مـــا يتعلـــق بـــ"صرفيات"، نحـــو الجملة.

وبهذا يكون هناك نظام دلالي ونحوي واحد لكل وجوه التحليل النحوي والدلالي سواء أ كان في مستوى الجملة أم في مستوى النص.

ويبـــدو لـــ"ج.مورغن" العـــالم اللســـاني (1982)، أن إعـادة صـياغة النحـو مـن منظـار الخطـاب هـو شـيء غير قابـل للتصـديق منـذ أن كـان هنـاك علاقـات ارتباطيـة بـين البنيـة النحويـة وبـين الوظيفـة الاتصـالية. ثـم أن هنـاك مشـكلة أخرى وهي أن البنية النحوية لا تتبع دائماً الوظيفة الاتصالية. على كل حال إن تدفّق المعارف القيمة نتيجـة للبحـث التجريبـي هـو الـذي سـيحدد بنيـة النظرية ووظيفتها وعملها في الجملة والنص على حد سواء.

❒

الهوامش:

(1)-Tannen, D.(1982) Analzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press. Washington. D.C.

(2)-Van Dijk, T. (1972).“Some aspects of text grammar” The Hague: Mouton.

(3)-Gumperz, John (1982.p.323). “The Linguistic Bases of Communicative competence” In: D.Tannen (ed). Analyzing Discourse: Text and Talk. Georgetown University Press. Washington. D.C.

❒❒❒

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

علم النفس في القرن الشرين

دراسة..د.بدر الدين عامود

واحة الشعر

□□

هي حربٌ صليبيةٌ
يا محمد

شعر: عبد الرزاق عبد الواحد- العراق

كلَّما أصبحَ الماءُ ضحلاً بمجرى الفُراتَين
حدَّ الجفافْ
وتفطَّرت الأرضُ حولَ الضِّفافْ
نثرَ النخلُ سعفَتهُ
ثمّ جرَّدَ سعفتَهُ
وغفا نصفَ عينْ
عندها يشهقُ الماءُ في الرَّافدينْ
ويلوحُ على الأفقِ وجه الحُسين!

وبين الصلاةِ وبين الدُّعاءْ
يسمعُ الناسُ هذا النِّداءْ

حين يصبحُ دجلةَ أوشالَ ماءْ
ويصيرُ الفراتُ بلونِ الدِّماءْ

فاعملوا أنَّها دعوةٌ للشهاده
تصعد الآن من كربلاءْ
وتدقُّ على كل بابٍ عراقيةٍ
وهي تصرخُ بالدَّم:
إنهضْ
فإنَّ زمانَ البطولةِ جاء!

أيُّها الناس
لم يكن عبثاً أنَّ كل دم الأنبياءْ
جازَ كل الوهاد، وكل الهضابْ
وتخيَّر هذا الترابْ
عليه يُراقْ
لم يكنْ عبثاً أنْ يصيرَ العراقْ
ساحةً للشَّهاده

إنها سمةٌ من سماتِ العباده
ومِن الموتِ فيها تجيءُ الولاده!
ويقاضونَك الآن
كيف استتبَ لكَ الأمرُ يا وطني!
كيف صارتْ شواطيكَ أبهى
ومغانيكَ أزهى
وعيونُ مياهِكَ أنقى وأشهى

كيف أصبحتَ أغنى
كيف صار لكلِّ بريقٍ بعينيكَ معنى

كيف لم ينضب الماءُ فيكْ
كيف لم ينضبْ الدَّمُ فيكْ
كيف لم تنهدمْ بعدما ذبح الشرُّ أبهى بَنيكْ
ومن دون أن تتكلَّم يا وطني
يترقرقُ في دجلةً الماءْ
أزرقُ لونَ المحابرْ
أسودُ لونَ المحاجرْ
أحمرُ لونَ الدماء....

قططٌ مذعوره
وكلابٌ مسعوره
تركضُ فوق ركامِ الكتبِ المطموره
في أعماق الماءْ
آلافُ الأقدامِ وآلافُ السّيقانْ
تظهر في الصُّوره
تعبرُ عن الظلماءْ
فوق الكتبِ المغموره
تتزلقُ الأقدام،
وتتزلقُ الأجسام
فيغمرها الماءْ

سيقانٌ معقوره
وبطونٌ مبقوره
وعويل.. وبكاءْ
وأكفٌّ صغارٍ مبتوره
عالقةٌ بالأثداءْ

ويسيلُ الماءْ،
يسيلُ الماءْ،
يسيلُ الماءْ
وتنغلقُ الصُّوره!
ويمرُّ الزَّمانْ
ويصبحُ بعد ثوانْ
أثراً بعد عينْ
يترقرقُ دجلةٌ مثل اللُّجينْ
ساجياً،
صافياً..
وعلى موجِهِ

يتلألأُ وجهُ الحُسين!

وفي كل ألفٍ.. كلَّما الأرضُ دُنِّسَتْ
تسوقُ إلى بغدادَ غولاً يغولُها
صهاييُنها حيناً.. وحيناً مَغولُها!

مَن رأى للمُعلَّقِ مُنكسراً في المياه؟
مَن رآه؟؟
والزوارقُ تعبر من فوقِهِ وهي تبكي
والمويجاتُ تحضن أوصالهُ وهي تبكي
وعيونُ الصِّغارْ
تتأملُ أشلاءَهُ
وهي تبكي!

من رأى النَّخلَ كيف استحالْ
مساميرَ سوداً مُنبَّلةً تثقبُ العين والقلبْ
لا سعف، لا كربٌ، لا ظلالْ؟
ليس هذا خيالْ
أنا أبصرتُ غاباً مِن النَّخلِ
أسودَ مثل المداخنِ
أجردَ مثلَ رؤوس النِّبالْ
ورأيتُ المطرَ الأسودْ!

مَن يعرفُ كيف يهلُّ المطرُ على الأشجارِ
سطوحِ الدُّورِ
وجوه الأطفالِ
فيصبُغها باللونِ الأسودْ؟!

أهلُ بغدادَ أجمعُهم يعرفونْ
وبيتي ما زالَ عاماً فعامْ
يتحملْ أوجاع هذا الوسامْ
يعيدُ له ذُكُّرَ تلكَ الليالْ
والصواريخُ تحرقُ بغدادْ
أطفالها،
وشوارعها
وتطاردُ حتى الظلال
ومن خلف حاسوب
عالم في نيويورك يهدف منبهجاً:
يا له كرنفالْ!

وفي فجرِ ليلِ الجريمه
فوق نفسِ المكانْ
سالت عيون السماء دموعاً
بلون الدخان!
ورأيتُ..
رأيتُ..
رأيتُ الأسى
ورأيتُ الدموعْ
ورأيتُ إلى الناسِ تعرى
ورأيتُ إليها تجوعْ

ورأيتُ جلودهم وهي تصفَرُّ
تخضَرُّ
تسوَّدُ
وهي تغلغلُ بين عظامِ الضلوع.......!

مئاتِ الجراحْ
ومئاتِ النعوشِ الصَّغيرةِ
نحملها للمقابرِ كلَ صباحْ
والثَّكالى
والوجوه التي فقدُ أولادِها شاعَ فيها جلالا
رأيتُ الرِّجالا
ورأيتُ إلى وطني وهو ينهضُ بين رمادِ المحاقِ
هلالا

ورأيتُ الفراتَ ودجله
يجريان، على وجعِ الموتِ،
صفواً زلالا
وتَلَفتُّ..
أبصرتُ وجهَ الحُسينْ
قمراً دامع المُقلتينْ
في مياههما يتلالا..!

يا محمَّدْ
إنَّه الماءُ ماؤكْ
والدِّماءُ دماؤكْ
وهي دينْ
ولهذا يطوفُ عليها الُحسين
يا محمَّدْ
أنتْ تعلمُ ما يُضمرونْ
إنَّه دينكَ اليغدرونْ
والعراقُ المَصَدُّ
إذا ما استطاعوا،
وحاشا،
فمنه إلى كل أقداسِنا يعبرونْ

هي حربٌ صليبيةٌ يا محمَّدْ
ونحنُ بها مسلمون
هي حربٌ يهوديةٌ يا محمَّد
ونحن بها مسلمون

هي حربٌ مغوليَّةٌ يا محمَّدْ
ونحن بها عربٌ مسلمون

نحنُ لا نرهبُ الصَّوت
لا نتلفَّتُ في ساعة الموت
لكنني سأقولُ لكلَّ العربْ:
حذارِ خيانةَ أنفسكم
إنَّ سيفَ المغولْ
واحداً واحداً سيطيحُ بأرؤسِكم

قبل أن ينفُذَ النصلُ فينا

هي هيضَتُهُ الثانيه
فلا تلدغُنَّ بنفسِ عقاربِها
مرَّةً ثانيه
فغداً،
بعدما تغرقُ الأرضُ دَمْ
ليس ينفعُ من يندمون النَّدمْ

ستمرُّ الشهورْ
وتمرُّ السنونْ
تنامُ جفونٌ
وتصحو جفونْ
وراية الله أكبرْ
سوف تبقى ترفرفُ ملء العيونْ

وتسيرُ الحياة
يترقرق دجله
ويجري الفراتْ
وعلى الشاطئينْ
باسماً يتلألأ وجهُ الحُسين..!

❑❑❑

السهارى دموعي...

شعر: فاروق الحميد

السهارى دموعي هل أنا الجدُّ هازلُ   إذا قلتُ إني- لا محالةَ- راحلُ
إذا قلتُ إنّي والمسافاتُ والخطا   وأعوامي الخمسونَ وهمٌ وباطلُ
دعيني إذنْ والكأس حتى إذا امّحَتْ   بعينيَّ أطيافُ الرؤى والهياكلُ
أرقتُ. وأسلمتُ الرياحَ مراكبي   فيا بحرُ.. أينَ المبحرونَ الأوائلُ
السهارى دموعي أينَ خمَّارتي التي   أعوجُ عليها كالغريبِ أسائلُ
أسائل عن "فدوى" تراها تحبني   فيهزأُ بي قلبي الشقيُّ المخاتلُ
وتهزأُ بي "فدوى" إذا ما أصابني   وباءٌ يسمَّى "آفةُ الحبّ" قاتلُ
أحبُّ الصبايا الباسقاتِ يذبنَ في   كؤوسِ الهوى. تبّاً لهُنَّ الأراملُ
السهارى دموعي ربّما كنتُ غافِلاً   أبعثرُ أعوامَ الصبا وهوَ غافلُ
وكنتُ إذا ما الشاربون تناثروا   سُكارى. وخرَّ "الأصدقاءُ البواسلُ"
أهشّمُ ألواحَ النجومِ.. وجبهتي   الغيومُ.. وعيناي الدجى والمشاعلُ
السهارى دموعي ناوليني قصائدي   سأنثُرُ آلامي فتشدوا البلابلُ

أحاولُ مجداً أدرأُ الموتَ باسمهِ ... أنا العابرُ المنسيُّ.. والموتُ ماثلُ

أطاردُ أبياتاً من الشعرِ بينما ... تعيثُ فساداً في مروجي المناجلُ

سأشربُ حتَّى يحكمَ اللهُ بيننا ... ويقضي بفتواهُ التي لا أجادلُ

إذا شبَّت النارُ القديمةُ في دمي ... وزعزعتِ الأركانَ.. ما أنا فاعلُ

إلهي انتظرني سوف آتيكَ في يدي ... جِراحٌ.. وفي عيني الدموعُ هواطلُ

أنوحُ على أبوابكَ الخضرِ مثلما ... تنوحُ بظلماءِ "البصيرةِ" ثاكلُ

وأجهشُ بالدمعِ المريرِ لأنني ... كثيرُ الخطايا. سيئُ الظنّ. جاهلُ

أنا الشاعر الأشقى.. تضجُّ بروحهِ ... عواصفُها الدنيا.. وتطغى الزلازلُ

❑❑❑

الصعود إلى قمة النهر

شعر : علي الأمارة- العراق

من عشرة أعوام أغرق فيك
وأبحث عن شاطئك الثالث
أغرق فيك بعيداً عنك
قريباً منك
وأفتش في صحراء الحب
عن نهر منبعه القلب
عن صوت يمتد من الأعماق
يصعد... يصعد
حتى قمة مائك
يعلن أسرار الغرقى فيك
لا تكفيني عشرة أعوام
هل تكفيك؟
أم تبقى...
تخفيني في القاع
وتطلب مني أن...
من يملك أن يخفي نهراً
حتى أخفيك..!؟

عشرة أعوام لا تكفي
فالغور عميق
والطين تشبث بالأسرار
وتطلب مني أن..
من يملك أن ينزع سراً من طين!؟
عشرة أعوام لا تكفي
فحبال الموت
أقصر من أن توصل للقمة هذا الصوت
أوهن من أن تتسلقها الأسرار
فامنحني موتاً أكبر من هذا الموت
أطول عمراً من عشرة أعوام
فهذا الموت صبي
لا يفقه حكمة أن يغرق فيك الشعراء
حدد لي شكل الموت
ففي لجة هذا الماء
يتغير شكل الأشياء!

***

وأراك
شاب الرأس وما شاب القلب
لكن كتاب العمر
هاجمه الماء
وفر الحبر من الأوراق
وتراني
شاب القلب وما شاب الرأس
لكني لن أكتب قصة عمري
ما دام الحبر: الماء!
وأرانا
شاب الرأس وشاب القلب
لا ينحسر الماء
ولا شاطئك الثالث يبدو
لكنك لا تأبه!
تجري
أصرخ في غورك
وفمي يملؤه الماء

من يسمع أصوات الغرقى
غير النهر
لا تأبه
تجري
صمتك يجلد صوتي
يجلدني
فأرى موتاً
شجراً يمشي تحت الماء
شجراً ينمو تحت الماء
وأرى طعنات الماء تلاحقني
يتوزع في القاع دمي
ممتلئاً بالصوت... الأسرار
يركض نحو الأشجار
يتشبث بالنسغ الصاعد للقمة
قد يصبح حبري ماء
لكن دمي
لن يصبح ماء!

❒❒❒

ومضات الإيقاع

شعر : عصام ترشحاني

(1)

كانت واقفةً
ولها
شكل المتعة..
كانت
بصليلِ الألوانِ
تهزُّ خريف الدمْ
هل كانت
–والريحُ تلاقحها
ترسم بَرْقاً
مرتعشاً
في النومْ؟

(2)

في إيقاع العزلةِ
والأعشابُ،
تشفُّ كثيراً
وهي تزفُّ طيوري
يخرج
قمرٌ
عن صورتِهِ
يخرج من جمر الرؤيا
ولَهُ
زهْرُ سريري..

(3)

سأسمّي الصحراءَ نصوصي..
مَنْ
تركَ العوسجَ
يمحو صمتي؟
كم
باتَ وحيداً
هذا الظلُّ..
وحيداً

في العتمةِ
رغْمَ
ضيائي؟
سأسمّي
وجهكِ
زبدَ الفجرِ..
وذاكَ الناصعَ،
والحالم فيه،
سمائي.

(4)

ما
للنارِ
انسحبتْ؟
أين ملاك الأرض الوعرة؟
هل تتكوّن لغةٌ
في ماءِ النائمِ
تبدأ بالذكرى؟
يبدو
أنّ الإيقاع
تضوّرَ بَعدكِ حزناً
فقريباً منّي
تهطلُ
رائحةُ الموسيقا المُرّة..

(5)

لو
جرّدتُ البحرَ
و.. شوّشتُ المعنى
لرأيت الموجَ
بأحوال الحُبِّ
يصلّي بين يديها..
طوبى،
للغائب في حيّزِ روحي
للشفقِ،
الصاهلِ في عينيها
طوبى
لامرأةٍ
ترضع خمري
وتفكُّ ضفائرَ نُسْغي
طوبى للعاشقِ
وهو بغَمْرِ الرؤيا
يُفلتُ
أفراسَ الزنبقِ
في نهديها..

(6)

قالت:
بالغيمةِ
كانَ
يدثّرُ جسدي
ويُبلّلُ خافيتي..
ما أعذبهُ

حين

– من الرمل إلى الماء

بِبَرْقَتهِ

يُشعل زَبَدي..

(7)

كم كنتُ أُجاور غبطتها

وسكوني العاشق،

يتنفّس خطوتها

كمْ

رافقتُ الظلَّ

ولَمْ

ينتبه النهرُ..

وكَمْ

لوّنتُ بزرقتها

سفري،

وغناءَ وضوحي..

هل يمهلني

خوفُ النارِ قليلاً؟

هل

تُمهلني لغتي..؟

فغموضُ لدائنها

ببياضٍ مجهولٍ

ما

زالَ

يباغتُ روحي..

(8)

قالت:

–والثلجُ يغطّي الأرضَ

بروحِ النار

ما

أعذبَ طعْمَ الحُبّ

لأول مَرّة..

ما أعذبَهُ

وهو يحوّلُ

برْدَ الليلِ

إلى

أزهار..

(9)

نبدأُ

مِنْ

لا شيء..

وبنبرتنا،

نتلمّسُ عطْرَ الرعب..

نبدأ

من ذاتٍ فانيةٍ

وملاكٍ،

لا.. نعرفهُ..

نبدأ مِنْ

ذاكَ الصامتِ

والمستَبْعَدِ
والمُهْمَلْ..
لندقَّ بأجنحةِ النحلِ
على
أول أشياء الحُبّ..

(10)

-والغربةُ،
تسهر في الأضلاعِ وحيدة
يلتقط
شعاعاً مجروحاً
ويعانقُ غيمهْ..
هو ذا
يسألُ عَمّنْ
وقعتْ في التّيهِ
وظلّتْ
خلْفَ
هزيعِ الريحِ
شريدة..
هو ذا
بمساءٍ من ياقوتٍ،
يرسمها..
وبرعشةِ
ما اجتمعَ من الألوانِ الهَيْمَى
يستحضرها..
هل
تخرج من لغةٍ
أبعدَ
ممّا يكتبها؟
لا بدّ
ستنفخ أرواحَ العطرِ
على مصباحي
لا بدّ
وأنْ تخرجَ
عن لغةٍ
أبعدَ
مما أكتبها..

❑❑❑

حينما الشمس تبكي

شعر: هاجم العيازرة

مئاتُ.. السنينِ
ونبضُ الزمانِ.. يكابدُ وقعَ خطاهُ
ودقاتِ ساعاتهِ
للرحيلْ.
يمرُّ قريباً ورائي يخبئُ أحزانهُ
بعدَ طي الدموعِ على وجنةِ الظلِ
في واحةٍ.. يحملُ النهرُ أخبارها
للسقوطِ بأشلاءِ آهاتِهِ
الآفلةْ
كانتِ الشمسُ تبكي على عشقِ أقمارها
في السكونِ وفوقَ جدارٍ وأضرحةٍ
تطحنُ الوافدينَ بصمتٍ حزينٍ وهمسٍ
حزينْ
هو الدهرُ تطعنُ بالخلفِ سكينُهُ
مآملَ القادمينَ إليهِ
ويتركُ أسرارهُ في الحقائبِ لليلِ كي
يعبثَ الليلُ بالراكبينَ
وبالسابلةْ.

سنقطفُ وجه المساءِ وضوءاً خجولاً
هسيسَ الأناشيد في غسقٍ ياوي كلّ النهارِ
ويمضي وفي راحتيهِ جنونُ الحرائقِ
قتلُ الدماءِ.. اصطيادُ الضمائرِ –ذوبُ
القلوبِ –وسبيُ الهواءِ –وحرقُ الضفافْ.
ورثنا زماناً نسينا بهِ كلّ أسمائنا نصفَ
ألواننا نصفَ إيماننا والمسافاتُ ما بيننا
كالفضاءِ ولا
تلتقي في مداهُ خطانا
ويخفتُ يخفتُ في الحلقِ
صوتٌ لثكلاءَ
تبحرُ في الدمعِ والنارِ
تصغي
فيأتي الصدى صامتاً عارياً ضائعاً
تاركاً للبكاءِ بقايا ابتهالاتنا
الذابلةْ.
لمنْ ننتقي المفرداتِ الأنيقةَ بينَ
الضجيج وأسماعُنا لا

تميزُ شيئاً وأبصارُنا لا
تميزُ شيئاً ونحنُ
نرى بعضَ أعضائنا فوق أرصفةِ
اللحمِ مسروقةً كي
تباعَ وتشرى لطفلٍ لشيخٍ
تباعُ وتشرى لامرأةٍ
ترتدي جلدها عريها كي
تعيشَ ونحنُ نداهمُ أحزاننا أو
نموتُ مجاناً على يدِ أحلامنا
القاتلةْ
نواقعُ مَن يا ترى؟ إذا كانتِ الريحُ هشّتْ بأجسادنا
للترابْ.
لامرأةٍ ترتدي ثوبَ قديسةٍ لا
تنامْ.
لها نكهةُ الخمرِ جاءتْ بلونِ
القناديلِ جاءتْ كجنيةٍ مِنْ أعالي المحيطِ
ومِنْ خلفِ أبصارنا
غسلتْ تحتَ نافذةٍ كلّ إغرائها أو
تضاريسها
القاتلةْ.
هل هي ملءُ أحداقنا رمدٌ
مخرزٌ قطعٌ مِنْ
عيونْ.
حينَ يصعدُ صوتُ الجنازةِ
بينَ هزيعِ المقابرِ والدمعُ
يسبقُ رهوَ الطريقِ الذي
نلتقيهِ صباحاً
نذاكرُ حتى تفاصيلِ دفترِنا الرعويِ
القديمْ
أتعبتنا التذاكرُ والمفرداتُ وبعضُ
التواقيعِ في هامشِ البحثِ عَنْ صحةِ
الانتماءْ
فكمْ مرةٍ عدت عنْ حاجزٍ حاملاً
دمعتينْ
حاملاً في التجاعيد خطوَ السنينِ
على جلدةِ الوجهِ بَعدَ أنْ
يحفرُ الدمعُ دربَ... البكاءْ.
نلوذُ بعري اتهاماتنا يا ترى؟ أمْ
نواجهُ مرآتنا في
السرابْ.
علي أي حالٍ
تعالوا نفتشُ ذاكرةَ الأمسِ عَنْ
ذاتِنا أو على كلّ ما كانَ
يسترُ نافذةً
عشقتْ وردةً تحضنُ النورَ
تسجنُ ألوانها أو
تهزُ انعطافَ المساءاتِ حينَ
تمرُّ بقربِ الجدارِ وتلهو بأسرارنا
والعذاب.
كيفَ لا ينحني صوتُهُ فوق أذني

وكيفَ على وهنِ الهمسِ
يمشي ويسكبُ أنفاسَهُ أو يدورُ
على مجمرٍ مِنْ
حنينْ
يعيدُ إليَّ حديثاً قديماً بزاوية البيتِ
يهدر مما تبقى لنا مِنْ
سنينْ
غفتْ مفرداتُ الكلامِ
وذابتْ، على شمعِ أوزانها والحروفُ البعيدةُ
آبتْ لأعشاشها قبلَ أَنْ
يأسر الليلُ أوطانها
الراحلةْ.
يسابقني هوسُ الانتماءُ لأرضٍ
تديرُ لنا ظهرها القرويَ
القديمْ.
تركنا لامرأةِ الجنّ ما
تشتهيهِ وآلهةُ الرعدِ تدنو
وتنسلّ مِنْ غيمه الهمجي على
هاطلٍ مِنْ
دماءْ.
لآلهة الرعدِ مائدةُ لحمها البشريُ
يضافُ إليه
الفطيرْ.
هكذا يعجنُ الدهرُ أيامَهُ بالرصاصِ
ويزدادُ كمُّ الحواجزِ فنُّ الرقابةِ
ما بيننا ربما لا
يمرّ الهواءُ ولا الشّمسُ إلا ما
فقدنا
الحياةْ.
وآلهة الرعدِ
تقصفُ أرواحَنا
تطحنُ العظمَ واللحمَ
تغتصبُ النومَ
تنفثُ رائحةَ الموتِ في الكونِ
تحرثُ وجهَ البحارِ
وتفلحُ وجهَ
السماء.
تدحرجَ وجهي بعيداً وحشرجةُ الصوتِ خلفي
وخارجَ صمتي وبين ضجيجٍ على الأفقِ
يشعلُ رأسي بياضاً وكلّ الأناشيدِ
عادتْ لحلقي ولكنّ رأسي بعيدٌ بعيدٌ على
جسدٍ مزقتهُ
السنون

❑❑❑

بوح القصيدة

شعر: محمد إبراهيم عياش

1-

لابد وأن
يختتمّ البوح حكاياتي
وأنامَ بلا كشف وحساب

فأنا الموجود على جرف
ينهار على دمه التاريخ
ويقبض جمرته الأصحاب

وأنا
المنفي العالق بين
جفون الليل وعين الصبح
ولا جدوى

فالجرح النازف يسبقني
وزعيم الكفر يصنفني

لكني
لن أسجدَ أبدا

أو أطعمَ لحنا غربيا
أو أشطبَ حرفا عربيا
أو أمشي
خلف جنون الرب
الساخر من كل الأرباب

2-

لا بد وأن
يشتعلَ الشعر على شفتيَّ
وأمضغ ألسنة النيران
وأكتبَ ملحمة حمراء

تعيدُ الماء لوجه الشعر

وتوقظُ من تركوا الأجفان
تنامُ على قرع الأبواب
وتستجدي
عين البواب

فزمان الشعر
أراه اهتز

وحاصرني عهد قد آمن بالتنويم
وألغى كل بحور الشعر
ليرسمَ من أثر الأمواج على الشطآن
رسوما
من وهم وسراب

3-

ما بين الحاضر والماضي
أُبعِدْتُ
وما أبصرت طريقا
ورجعت أمهد
درب خطاي
وأبصر وجهاً من علق
يمتص نقيات عظامي
وينمي
أجساد الأغراب

4-

والروح
تنوح
على وعد
قد أفرد عنها
ورماها

في لحظة طيش
تخلع عنه جدار العفة
تتركه من دون ثياب

5-

يدركني الوقت ولا أدري
أني ضيعت
سحابة فصل قمريٍّ

وأنا المشدوه أعاتبها
وتعاتبني

والغربة تفتح في قلبي
أبواب العزلة
يتبعني
حَزَن ينسل
إلى قدري

والشيء الكامن بين جوارح أفئدتي
تبعثه الفتنة والأيام تبعثرنا
وهبوب العالم تنثرنا

لنكونَ
اللعبة والألعاب
6-
ما كنت
وما كانت لغتي
تتساءل أو تسأل عني

وزمان الحب غدا حلما
يتطاير
من بين الأحبابْ
7-
لزمان الردّة
وابنُ سلول
تناسل
في مجرى دمنا

وتصدر واجهة المحرابْ
ليكون القاتلَ والمقتولَ

يكون الصادقَ والمصدوقَ
متى شاؤوا
يتصدر
قائمة الإرهاب
8-
لبلاد
ما عادت تجدي
في أرض الله
شفاعتها
يتوحد كل دعاة الكفر
لشرح قوانين الأحزابِ
بشرع
مسيلمةَ الكذّابْ
9-
أعددتُ العدة
أكتبُ عن وجع الأيام
وأكتبُ عن
جريان الماء
وأكتبُ عن لغة الأطيار
أعلّقُ
بين مخالب هذا الجارح
شعرا

يتمددُ ما بين الأرجاء
يجوب البحر
ويبسط أجنحة الطيرانِ
يلامس أفئدة الأحزانِ
يرى في النور الخافت
عشق الأرض
يلاقحها
بنواة البذرة

تثمر من بين الأصلابْ

-10

وتمر الغابة
والأشجار تعلّق أوراق الصفصاف
وظل النخلة يؤوي الوحش
ويترك أفئدة الحملان بلا ظل
والشمس تلوّح
تنشر كل أشعتها
والأرض يزوّغها الدورانْ
لسلام المتعة والشجعانْ

وخَيار السلمِ
ولست الآملَ منه سوى
خيطٍ من خزيٍ عربي
وقرارٍ
يذهب بالألباب

-11

لا بد وأن
أتقاسمَ ألوان اليخضور
وأسرحَ في أعماق دمي
وأنامَ على سرر الديباج
أعانق مقبرة الشهداء
بفاتحة
أتلوها غيباً ملء فمي
ويكون العالم مسكونا
بنداء الطفل
يسوقُ أباطرة الشهوات
إلى أرض
ما عادت تحمي
تربتها
أو تبني بيت عزيمتها
أو تمسحُ حتى دمعةَ حزن
تتقاطرُ من عين السياب

-12

لا أعني أني قد أنقادُ لفلسفة
أو أمشي خلف المبعوثينَ
لجلب العنفِ
وفتح ملفات وحسابْ

فرداء الخوف عدا وجعا
والعري السافر والأمراءُ
وكل دعاة السلم الكاذبِ
سيفٌ
شدٌ وثاق دمي
لأكون الجسر على درب
مقطوعٍ عن كل الأسباب

-13

أتخبّطُ بعد مرور الوقت بأسئلة
وأكفّر عن ذنبي بعذابْ
وأخبئ رأسي بين رمال الوهم

ألوذ بصمت عربيٍّ
أدعو لخلاصٍ
لكنيّ
ضيّعت رجائي وندائي
ونفختُ على جمرة عشقي
بدموعٍ من عين أنثى
تتبرّج

كي تبقى لحنا
يجتذبُ الشّهوة من رجلٍ
ليكونَ ذراعاً من نار
أو جذوة عشق أبدي
تتغذى من نارِ الغليانْ

والعاشقُ يخرجُ من دمهِ
مفتوناً
يبحث عن حلٍّ
من تحت الدّلف
إلى المزرابْ

❑❑❑

قصيدتان

شعر: انتصار سليمان

-هل تشهد أني...

كيف أُلغي المسافاتِ بين قلبي وقلبك؟
إنَّ عاصفةَ الحزنِ تُغرقُني
فألوذُ بالشواطئ المهجورةُ.

***

على شُرُفاتي يحِطُّ السنونو المُهاجِرْ
وتنْسِجُ بيوتَها عناكبُ الأوهام
وأنتَ البعيدُ... البعيدُ... القريبْ
أما حانَ
أن تستفتيَ قلبَكْ
فيُعيدَكَ
كأُغنيةٍ لصيفٍ قادمٍ جميلْ؟!

***

سأعلِّقك تعويذةَ عشقٍ
وجَوْهرةً تتلألأُ في قِلادةِ العُمرْ
أم إنَّ سؤالي
فاتحةٌ تطفحُ بكأسِ صداك؟!

***

إياكَ أن تتوارى في جسدِ البرقْ
فقد طافتْ رُؤايَ طويلاً
في أعشاشِ الليلْ
تستَرِقُ أطيافَ النومِ الهادئِ في عينيكْ
ولم ينمْ حزني إلى الآنْ!

***

أهيمُ في فضاءاتِ حُزني
أطرُقُ أبوابَ الموتْ
أستمْهِلُهُ
ثم أعبُرْ
أكسِرُ أغلاقَ الأصفادِ
وأطيرُ... أطيرُ

إلى عليائي
أعبرُ ممالِكَ من وَرْدٍ وضياءْ
أقطِفُ سَوسَنَةً
عَلِقَتْ على غُصْنِ الموَّالِ القادمِ إليكْ
فلا تستعجِلْ
على إزهاقِ الحُلُمْ
فَلهُ من جنائِنكَ
باقاتٌ لاذتْ بالوجدِ
من العدمْ
وما زلْتُ أتجلَّى
في العبق حيناً
وأتجلّى في الضوءِ والماءِ
حيناً آخر...
والرملُ ونخيلُ العذراءِ يئنّانِ معي!..
فهل تشهد
أنكَ قاتلُ نومي؟!..
أم هل تشهد أني
غزالةُ فجرٍ
توقظُ شمساً
وهي تُدغدغُ أطرافَ الليلْ؟!
* * *
نبيذي
ينسكبُ على نارِ الشوقْ
فأصير لهبَ العشقِ المحروقْ
وفي صَوْمعةِ رمادي
أرى كفَّيَّ امتلأا
بحرائقِ الثلوجْ
* * *
ماذا لو قادتني خُطُواتي
ذاتَ غَبَشٍ
إلى الجسور المتقطعة بيننا
وحمَلني سُلّمُ الأحزان
إلى رُدهةِ اليقينِ بأنني سأراكْ؟!
ألا تشهدُ
بأنَّ جنوني
ساقتهُ رياحُ الحنينْ؟!
* * *

كالصمت في
حلق المغني

كلماتُكَ الراعفةُ
مجروحةٌ وحافيةْ
وغريبةٌ كالصمتِ
في حَلْقِ المغني
* * *
أقلّب همّي..
أرميهِ
بعزمِ رجفةِ الموتِ
أو صرخةِ الولادةْ
بينهما...

على محورِ العَجَلةْ
ينْهرِسُ عمري
في الليالي العاصفةْ
فأُشعِلُ روحي
بجَمرِ التّمني
وأذوِّبُ الحسرةَ
بطيوفِ الحَياءْ
ففي قريتي
يذوِّبونَ لهفةَ الحبِّ
بنارِ الحكاياتْ!

***

لتبقَ إذاً
كلماتُك الراعِفَةُ
مجروحةً... حافيةً
غريبةً كالصمتْ...
تَمُدُّ لي بُرعُمَيْنِ يتيمَيْنْ
يَتَفَتَّحُ البرعُمانِ
في قرارةِ الغيوبْ
يهمسانِ بأسرارٍ مسروقةٍ
من حدائقِ البهجةِ المنسيّةْ
وفي غفلةٍ
يبوحانِ برائحةِ الحنينْ
ويتهجيَّانِ أحرفَ النداءاتِ
العاشقةِ القديمةْ
ويتراشقانِ خِلسةً بالضَّحِكاتِ اللذيذةْ

***

في هذهِ اللحظاتِ الموقوتةْ...
في هذهِ اللحظاتْ...
يأتيني صدى غنائِكَ دافئاً
وتَلتئمُ جراحُ كلماتي
وأُحِسُّ أن عُمري كلَّهُ شاردٌ
على جناحِ أغنيةْ

❑❑❑

عالم القصة

□□

أوراق حلم

قصة: ماري رشو

الطقس بارد، وهذا المعطف لا يمنح الدفء. فكّرت بهذا وأنا أرمي نظرة فيما حولي. رفعت رأسي ألتقط آخر صورة للمبنى العالي. في اللحظة التي غمر رذاذ المطر وجهي. وجدت نفسي ألعن مهنة الكتابة، التي أرى نفسي بشوق دائم إليها كلّما فكّرت بالابتعاد عنها.

طويت ما بيدي من أوراق، بينما كلمات المسؤول الثقافي تلاحقني.. هذه قصّة قصيرة جداً. نريد قصة تلائم مقاس الصفحة في مجلّتنا. تذكّرت صحيفة سابقة ومسؤولها الثقافي أيضاً، وهو يشترط حجماً للقصّة أقل بحيث يتناسب مع الصفحة المخصّصة.

لم أضحك وأنا أسمع النصيحة، لكني ضحكت وأنا أهبط الدرج، إذ تذكّرت جارتي التي تعمل في الخياطة، وتخيط الأثواب على مقاس النساء، وكانت في نظر الجميع امرأة مبدعة، كلّنا نبدع بمقاسات تحت الطلب. ضحكت ثانية. قلت في نفسي سأقدم قصّتي لجهة أخرى. صحيفة تتبنّاها دون شروط.

اشتد انهمار المطر، ممّا جعلني أتوارى في أحد المداخل، أراقب الطريق، علّني أحظى بسيارة أجرة تقلّني إلى البيت، نظرت إلى الساعة. لقد اقترب موعد قدوم زوجي، وعليّ تحضير طبق الطعام الصحّي الخاص به. لم أكن قلقة لذلك، فقد رضخ لحياتي الجديدة ولفكرة الكتابة التي شغلتني طويلاً، غير أنه يشتاق بين الفنية والفينة لتطويعي في تلبية احتياجاته، فيهلّل وكأنه استحوذ وقتي الذي ما زال يعتقد بضياعه ما بين القراءة والكتابة.

فتحت أوراقي. طالعني عنوان قصّتي (حلم) كانت تحكي عن طفل ماتت أمه، وراح يحلم بعودتها، وربما أتتني الفكرة لأسباب عدّة، فقد تكون حاجتي لطفل، أمارس من خلال وجوده مشاعر أمومتي، التي حرمت منها عبر زواج سنوات، وربما أكون قد استوحيتها من فيلم شاهدته قبل أيام، فترك لدي انطباعاً جميلاً، وكان يحكي عن طفل شغله اكتئاب أبيه بعد ترمّله، فراح يهتف لمن ينقذ هذا الأب من الضياع الذي حلّ به.

لكن طفل قصّتي يختلف، فالمعادلة معكوسة، إذ كان أبوه هو الذي يهتف إلى مقرّبيه لإنقاذه من حياته الكئيبة، وانتشاله من المسؤوليات الصعبة.

الوحدة.. الأرق.. الضجر، فوجود امرأة سيعيد للبيت توازنه. امرأة تكون الزوجة والأم.

راقبت الطريق من جديد. كان خالياً من الناس والسيارات، والمطر ما زال ينهمر.

وكان طفلي يضبط أباه وهو يصف المرأة البديلة.. الشكل.. العمر.. اللون. أمور تتعلّق بالنشاط والجمال والحيوية، فقد ملّ من الشكوى، ويحلم بامرأة جيّدة الصحّة، ليستعيض عن أيامه الصعبة التي قضاها بصحبة امرأته التي دبّ المرض إليها مبكّراً.

****

سحبني صوت السائق من شرودي متسائلاً بطريقة لا تخلو من التهكّم وهو يقول:

–إلى أين يا سيدة؟

حين صعدت السيارة كنت غارقة في أجواء الحزن، فطفل قصّتي مصمّم على استعادة أمه، وكان يخطّط للّقاء بها، ويصرّ على وجودها، ويغتنم الفرص لاستدعائها، إلى أن أتاه اعتقاد بأنها مازالت حيّة ومتخفيّة عن الجميع عداه هو، فهو يلقاها كلما انفرد بنفسه. تحادثه. تختار ثيابه، وتمسح فوق جبينه ورأسه، يغفو على صوتها ويصحو على نداءاتها، وحين يخرج إلى المدرسة فلأنه سيعود ليراها في انتظاره. تحضنه وتلاعبه. تطعمه أو تقرأ له دروسه.

ردّدت العنوان بجّدية، وعلّقت ببساطة على هذا الزمن الذي يجور على الإنسان ليسلبه تفكيره ويصيبه بالشرود.

تململ السائق، ومن خلال نظراته في المرآة قرأت عشرات القصص. خجلت وشغلت نفسي بقراءة اللافتات وأسماء التجار والمحلات. كان المطر يزداد هطولاً. يغسل الشجر والطرقات والسيارات العابرة، بينما صوت ماسحات الزجاج ترسل لحناً حزيناً، يشبه طقوس الرحيل. تلك اللحظة سحبني صوت السائق ثانية وهو يقول:

–الحق معك يا سيدة. تصوّري لقد اضطررت للعمل خارج دوامي الوظيفي.

هززت رأسي، فأنا أعرف كثيرين يعملون خارج الدوام أيضاً، وأعرف امرأة تعمل في النهار في إحدى الدوائر الرسمية، وتملأ أوقات فراغها في البيت بحياكة الصوف. لكنه تابع قائلاً:

–أنا مدرّس وما أقبضه لا يردّ حاجيات أطفالي. المدارس.. اللباس.. الطعام، وغير ذلك من المتطلّبات:

لم أكن أريد الحديث أكثر، غير أنني سألته بعفوية قائلة:

–ألا تعمل أمّهم وتساندك؟!

–أجاب متأسّياً:

–أمهم ماتت قبل سنوات.

تذكّرت طفل قصّتي. سألته على عجل:

–هل تزوّجت ثانية؟

–طبعاً تزوّجت. الأطفال بحاجة إلى رعاية؟

سألت بتلهّف:

–هل كل شيء على ما يرام؟

ابتسم بثقة. قال:

–أجل. كل شيء على ما يرام.

لكن قصة طفلي تختلف، فقد انتهت عند أحلام الطفل بأمه، وأحلام الأب بامرأة بديلة.

****

لاحظ زوجي شرودي. ضحك هازئاً. قال:

–نصحتك مراراً.. لكنك مصرّة على الكتابة.. ثم لمن تكتبين؟ ومن سيقرأ؟

لم أشأ تكرار الإجابة، فأنا أكتب لأفرغ ما يتراكم في نفسي من أحزان، من قهر يتفاقم يوماً إثر يوم. مشكلتي ليست في الكتابة، بقدر ما هي فيما يحدث حولنا، في هذا العالم الذي فقد الحب والجمال، كل يوم نكتشف صعوبة الأيام القادمة. نحن غارقون في الأرق والخوف. تذكّرت السائق وأطفاله الذين يملأون وقته، ويشغلونه، ولا يتركون له فرص التفكير في شيء.

قال زوجي بتهكّم:

–أنت تلحقين السراب. تعشقين الوجع. ترفضين الراحة. ما جدوى الكتابة في هذا الزمن؟ بالنسبة لي لا أحب ما تفعلينه.

دارى وجهه فجأة، وربما تذكّر آخر حديث دار بيننا، فأنا أستعيض بالكتابة عن الفراغ، فوجود طفل أهم من كل الأعمال مهما علت قيمتها. لم أرغب تذكيره بما عاناه يوم اكتشف استحالة أن يكون أباً، وخفت أن يتذكّر تلك المعاناة التي خرج منها بصعوبة. استمددت الجرأة فجأة، محاولة تجاهل تلك الأيام، والعودة إلى الحاضر الذي يحمل الثقة، وأقول متداركة:

–أنا راضية بما أفعله، كما أنت راض بما تفعله، ويحق لكلينا اختيار ما نريد فعله، أنا لا أرغب التحوّل إلى دمية متحرّكة في البيت.

ضحك. قال:

–دمية؟!. أنسيت أنك امرأة ثرية ومترفة، وتستطيعين إلهاء نفسك بما يجلب البهجة؟

قلت جادّة:

–لا أحب البهجة.

قال مازجاً:

–أعرف هذا. أنت تحبين البؤس.

غادرته إلى غرفتي. مرّ الوقت ثقيلاً. كان المد والجذر يأخذاني جيئة وذهاباً، وكانت كلمات السائق في أذني. كل شيء على ما يرام. تذّكرت قصّة (حلم) ونصيحة المسؤول الثقافي. كنت أرغب بالتواصل مع تلك الصحيفة. ربما لوسع انتشارها، أو لانتقاء كتّابها. شعرت بالغبطة فجأة، إذ سيكون باستطاعتي إضافة الأحداث الجديدة التي ستغني العمل، وتجعله في الوقت نفسه مناسباً للصفحة الخاصة به، ورحت أتهيّأ لصياغة القصّة من جديد.

****

علّق زوجي وهو يلتهم طبق السمك المشوي بمزاج، هذا الطبيب الذي جعله ينصاع للأوامر، ويستغني عن الأطباق الغنية بالدهون والسكريات.

تذكّرت المسؤول الثقافي وهو يدردش على الهاتف، ويعقد موعداً للغداء، يتخلّله الطبق الرئيسي (السمك المحضّر بطريقة خاصّة. تذكّرت السائق وأولاده الذين لا يعرفون طعم السمك إلاّ من خلال المعلّبات.)

أجفلني صوت زوجي مردداً:

–ما بك؟

–لا شيء.. يجب أن أكتب الآن.

–وهل الكتابة واجب؟

سمعت تأفّفه وأنا أبتعد باتّجاه زاويتي الخاصّة. منضدة ومقعد ومدفأة صغيرة.

أحب هذا المكان الذي يغمرني بالحب. حب الكتابة وحب الأشخاص الذين يولدون يوماً إثر يوم. أنسجم مع حياة كل منهم. أبرد وأمرض أو أجوع.

أفرح أو أغتبط أو أسافر وأعود. يصبحون رفاق دربي وحياتي، كما حصل وأنا أكتب (حلم) هذا الطفل الذي أحببته وعشت أحلامه برفقة أمه وأكثرت من حضورها علّني أخفّف وطأة الفراق، ليستغني في ساعات الصحو عبر أحلامه بلقاء يقصر أو يطول. لقاء أحاول تجديده باستمرار.

في غمرة الهدوء وأنا أفكّر جادّة بصياغة الحلم من جديد، كانت الحياة تدبّ حولي، بدا الطقس رائعاً، هكذا خفّ المطر رويداً رويداً، خرجت الشمس خجولة وقد أرسلت أشعتها على استحياء. تلك اللحظة عرفت بأن عينا الطفل تلاحقانني. ابتسمت. هل قرأ أفكاري؟ أم أراد مشاركتي نسج الحلم من جديد؟

هل يريد لقاء أمه؟ أم هل يعرف ما سيطرأ على النصّ الذي تحكّم بأحداثه طويلاً؟

اكتشفت أنه قربي، فليكن. بدا منهمكاً بما أكتبه. كان صامتاً خجولاً كأشعة شمس ذلك الصباح. نسيته وأنا أغرق في الكتابة. نسيت أنه يتابعني.

كنت أتذّكر ثقة السائق وهو يؤكّد أن كل شيء على ما يرام، وكنت قد وصلت إلى نقطة هامّة في حياة ذلك البيت. فكّرت لم لا؟ فليس صعباً أن تولد المرأة البديلة، ولم يكن من الصعب أيضاً

خلق الفرص لذلك. كان من المؤكّد أن الطمأنينة ستجدّد حياة الأب، وسيعتاد الطفل الذي مازال صغيراً وسينسى، وتصبح آلامه من الذكريات.

اكفهرّ وجه الطفل فجأة. رأيت ذلك وأنا أختطف نظرة ممّا حولي.

لا أدري لماذا ارتبكت وأنا أواري وجهي عنه. كان يضعني مواجهة مع نفسي.

كان يتّهمني. خجلت من نظراته التي حملت أكثر من معنى. شعرت بأنني امرأة أخرى. وأنني أستغني عن مبادئي، لأقذف بأحلام الطفل دفعة واحدة إلى المجهول. عيناه كانتا إشارة لجبني ورغبتي في الوصول، أو ليس ما أفعله بأحلامه الجميلة هو غاية مكشوفة، وما أخطّط له من جديد ألا يكمن في الوصول إلى تلك الصحيفة؟

****

شغلت نفسي بالقراءة، ثم بالخروج إلى الشرفة. ثم بأعمال البيت. بينما صورة الطفل لا تفارقني. كان يلاحقني بالأسئلة، وكنت أحاول الهروب إلى أن قرّرت الركون إليه وتقديم اعتذاري، وإعلان عدولي عن الاشتغال في الحلم ثانية. تلك اللحظة مددت أصابعي ألامس وجنته المبلّلة. ابتعد وهو ينظر إليّ بلوم شديد ويكرّر الكلمات بتحدّ قائلاً:

–أنت لا تحبيّن الأطفال.

أجفلني اتّهامه، وكنت أحدّق بعينيه أحاول إخفاء ما أنا به. كان جميلاً وبريئاً، وكان صوتي حزيناً، وكنت أشتاق لوجود هذا الطفل، الذي زيّن حياتي بخياله وخططه وأحلامه. فكّرت بتهوين الأمر عليه، وتبسيط الأمور، قرّرت سرد قصص عن أطفال يموت آباؤهم، وأطفال تموت أمّهاتهم. وفكّرت بحديث عن أطفال مشرّدين، وعما يحدث أمام أعيننا في كل مكان. تمنّيت لو أستطيع تشكيل صورة حقيقية لما في هذا العالم من أحزان، فهنالك أمور كثيرة تنتظر لحظة الانعتاق لتعيد تشكيل الحب والفرح الغافيين.

كان للطفل عالمه الذي يبعده عن كل ما يحدث. عالم طفل يلهو بزقزقة العصافير أو ملاحقة الفراشات، وما زال يحلم بأحضان أمه وحكاياها في المساء، ومازال ينتظر وعودها الجميلة... نزهة.. بل لعبة.. تشدّ أذنه.. يضحك.. يهرب. تلحق به.. أنت طفل شقي.. يضحك أكثر ويرتمي في أحضانها ينتظر عناقها المعتاد.

لا أدري لماذا ألتصق بي أكثر. شعرت برغبة في عناقه، وممارسة أمومتي المفقودة. كان جسده ينبض ألماً، وكانت دمعته تترقرق على خدّه الذابل، وفي صوته بحّة حزن، وكنت تلك اللحظة ألملم نفسي. أواري خجلي أبحث عن ثغرة للهروب، وأعترف بيني وبين نفسي بأنني قد ألحقت الضرر به. لعنت فكرة الكتابة وفكرة الموت اللتين نغّصتا حياة طفل أحببته منذ ولادته الأولى.

طويت أوراقي بهدوء، وخرجت ثانية إلى الشرفة.

****

جميل كل شيء. فكّرت بهذا وأنا أراقب الشجرة الباسقة التي أحبها، والتي أعدّ أغصانها المتفرّعة بين الفينة والفينة، وألاحق عصافيرها حين تأوي إليها مساء، وأسمع زقزقاتها وهي تبكر

منطلقة إلى السماء الواسعة. شعرت بالراحة. لقد أبعدتني الطبيعة عن أجواء القلق ومشاعر الذنب. بدت الأمور مبسّطة. كل شيء تطويه الساعات والأيام والزمن.

لا أدري لماذا هيء لي أن الطفل بصحبتي.. فكّرت. لا بأس. فأنا في حالة من هدوء، وأستطيع نقله إلى أجوائي وإبعاده عن الذكرى، وحين تأكّدت من وجوده ابتسمت له، وكأنني ألقاه للتوّ، قلت:

–قل لي ما اسمك؟ أنا لا أعرفه.

لم يرد، أو أنه فهم قصدي. فقد جدّد اتّهامه هذه المرة معلّقاً بثقة وهو يقول:

–ولا تعرفين أيضاً ما يريده الأطفال.

تذكّرت بأنني لم أنجب، وأنه الطفل الوحيد الذي تمنّيت وجوده. خفت وأنا أمسد فوق رأسه وأقول جادّة:

–سأعرف.. لكن.. صدّقني.. إنها قصّة فوق ورق. كتبتها لأنني لا أحب أن تتحقّق أبداً.

–لكني خائف.

مسحت فوق جبهته ثانية. قلت:

–ما الذي تريده وسأفعله.

برقت عيناه. نظر إليّ بتوسّل: قال جادّاً:

–أعيدي الحياة لأمي.

وجدت نفسي في ذهول. لأول مرة أشعر بمقدرة فائقة لمتابعة الحياة، ورغبة في الاستمرار، فبيدي إعادة البسمة لوجه طفل جميل، بيدي إعادة الحياة لعالمه الذي يحبه ولا يرغب باستبداله، بيدي استعادة البهجة وإضفاء الفرح على حياته من جديد، ولكي يصدق وعدي. أمسكت أوراق حلم، ورحت أمزّقها ورقة ورقة، وأنا أتمتم.. (يجب ألاّ تموت).

لم أحزن لفقداني أوراق (حلم). حزنت لأن الطفل الذي أحببته كثيراً قد رحل.

فتّشت عليه تلك الليلة كثيراً. لكني لم أره.

وأنا أنهض، كنت أتذكّر المسؤول الثقافي، الذي حتماً قد نسي قصّتي ومقاسها، وانشغل بعشرات القصص المتراكمة أمامه.

يجب ألاّ أحزن، فكّرت بهذا، فقد لبّيت للطفل رغبته الجميلة، في وقت كنت واثقة من عجزي في تفصيل قصّة بمقاس ما.

لملمت نفسي، ورحت استعد لتلبية رغبة زوجي، بطبق الطعام الصحّي، الذي اقترب موعد تحضيره.

❑❑❑

لوحـة

قصة: عبد الستار جبر الأسدي

لن يتوقف المطر عن الهطول، استحوذني هذا الهاجس الغزير، وأنا أتلقى سيلاً من الزخات المتواصلة وهي تخترق السقف المتعدد الفجوات لأغصان شجرة اليوكالبتوس التي آلت محاولتي الاختباء بظلها إلى شعور بالخيبة وقد تحولتُ إلى إسفنجة تقطر ماء مُلئت به، وعلى طول الشارع الذي غسلته الأمطار هرولت السيارات تزيح بماسحاتها المطر المتساقط عن نوافذها الأمامية وترشّهُ على الأرصفة بعيداً بعجلاتها المسرعة، وبمحاذاة الرصيف الذي أقف عليه اقتربت خطوات تركض غير عابئة بحبات المطر التي غمرتها مثل رجل قادم من المستقبل يتعرف على طبيعة الأرض لأول مرة، كانت أقدامهُ المسرعة تسحق نظراتي المشدودة إليه، وحين تجاوزني لومضة خاطفة ترك صوته معي:

. هيا، ستغرق إن بقيت في مكانك؟

وكآلةٍ ضغط زر تشغيلها اندفعت خلفه ونفسي تخمن أن السماء حقاً تسكب كل مطرها دفعة واحدة ومن المحتمل أننا سنغرق: الناس والسيارات والبيوت وربما الأرض كلها، لم أقترب منه كثيراً وكان المطر يلاحقنا بإصرار، ويركض مثلنا، فوقنا: استحثني صوته الدافئ من جديد: هيا، فتوازت خطواتنا العجلى مثل كتلة من مغناطيس جذبتني إليها، وكان المركز فيها الآن عيني اللتين بدتا كموقدي خشب ملتهبان بأشعة شمس مشرقة تبدد هذا الجو الفائض بالغيوم:

. يبدو لي أ نني رأيتك من قبل؟.

. لا أعتقد ذلك.

. هل درست في ثانوية الحرية؟

. لا...

. أتسكن في الثورة؟

. لا أيضاً.

وتحولت عيناه وشفتاه إلى يدين تقلبان أمامهما أوراقاً كثيرة، وقبل أن يستمر في التقليب استنشق هواء مبللاً ثم عطس بصوته نحوي ونحن لم نتوقف عن الركض على الرصيف الذي ذوبته الأمطار:

. هل سُجنتَ من قبل؟

وكأنما ضربني بعصا على رأسي فتنبهتُ خشية أن أركض مع رجل يقرأ الطالع والأفكار ويعرف الماضي:

. نعم، ولكن لليلة واحدة فقط.

. أين؟

. في مركز شرطة الوحدة.

ـ وكنت تلبس دشداشة بيضاء حينها وتقعي أمام مكتب ضابط التحقيق أليس كذلك؟ أردتُ التوقف عن الركض، وأترك المطر يغسل دهشتي التي أطلّت على قسماتي؟

. وكانت روحك تلوب على عقب سيجارة رغم جوعك الشديد؟..

بدأ الصمت يسيل على شفتي: بينما ابتسم لي وكأنه يشعل عود ثقاب في ظلمة حالكة:

. كنتُ أنا من قدم لك السيجارة، كنت أقف قربك مستنداً بظهري إلى حائط دون أن تنتبه لي.

ولا جدوى من الانتباه إليه الآن، فملامحه كملامح المطر تماماً تومض وتختفي فجأة، مثل ذاكرتي كذلك تفقد ماضيها بسرعة، بالإضافة إلى أنني حينها لم أبصر سوى السيجارة ويده، يده التي طرقت باباً حديدياً قصيراً وقفنا أمامه دون أن ندري وكأنه محطة استراحة لخطواتنا التي التهمت أرصفة ومحلات وبيوت وأناساً عابرين، أردتُ الاستئذان للانصراف كي أستقل طريقي لكن عينيه سمّرتانيَ في مكاني قربه مثل لوحٍ من خشب:

. لا يمكن! يجب أن أستضيفك طالما وصلتَ إلى بيتي، استكان شاي واحد فقط على الأقل مع علبة سجائر وليست واحدة إذا أردت!

بشّ بودّ وقد غدا شعره المغسول مثل لوحة لأصباغ مائية تلخبطت ألوانها وساحت على وجهه الأسمر الذي يشبه وجه امرأة أطلت مرتكبة من وراء الباب الذي فتحته لنا، ولا يشبه وجه امرأة أخرى أصغر منها فاحت منها رائحة الصابون الزكية وقد استقبلتنا بهدوء خلف الباب الثاني المؤدي إلى صالة البيت الصغيرة الدائفة بأثاثها الأزرق، صرنا أربعة في الغرفة الزرقاء، أخته تقابلني وهو بمواجهة أمّهِ، وعلى المناضد الصغيرة التي أمامنا استيقظت رائحة الشاي من الأكواب الساخنة، مثلما استيقظت عيوننا على نظرات داكنة وفاترة لبعضنا البعض، نظرات لم أشعر بها تفترسني وتتطفل علي بل تحدق بي وكأني توأم له اعتادت على الألفة معه، توأم لا أشبهه في شيء على الإطلاق

ولكن ربما ثمة ما يسحبني إلى ظلال التآلف لهذه العائلة التي أتعرف على ملامحها لأول مرة، وكأنه لم يتوقف عن استجوابي كضابط تحقيق آخر، قرّب حافة قدحهِ من شفته السُفلى ودون أن يشرب رَكّزَ بوجهي وكأنه يريد اختراقه:

. إذن ما الذي جاء بك إلى مركز شرطة الوحدة؟

ـ في الحقيقة كنت أسكن في الثورة سابقاً، وكان سبب استدعائي للشرطة أن لي جاراً اشتكى عليَّ مُدعياً أن كلبي أكل دجاجاته السبعة جميعهن وبعد أن طالبني بالتعويض فلم أعطه اشتكى عليَّ، لكنني لا أ ملك كلباً وقد أخبرت الضابط بذلك، فادّعى جاري بأن كلبي قد هرب بعد أن تعشّى بوجبةٍ دسمةٍ للغاية، فقضيتُ ليلة مشبعة بالبعوض ورائحة البول الطازج قررتُ بعدها مغادرة الثورة بلا رجعة.

. مسكين يا يُمة!؟

سكبتْ السيدةُ الكبيرةُ تعاطفها بنبرةٍ شجيّةٍ، وأرادت السيدة الصغيرة أن تغوص في حكايتي، وهي تحيطني بعيون قطة بيضاء:

. وهل جارك حاقد أم متوهم؟

. لا هذا، ولا ذاك، إنه مجنون.

. وكيف صدقته الشرطة؟

. هذه هي المشكلة، يبدو أنهم مجانين أيضاً، فحتى لو كان لي كلبٌ، فهل يعقل أن يأكل كلب لوحده سبعة دجاجات؟

. سخافة.

. علّق هو أخيراً مثل خيطٍ توتر فجأة بيني وبينها ثم تراخى:

. سببٌ تافهُ مثلي تماماً، ليلتها وصلني تبليغ من الشرطة بالحضور، فوجدت أمامي إنذاراً بهدم سياج بيتنا الخارجي ودفع غرامة نقدية لأنني متجاوز على الحدود والمسافات العامة كما يدّعون فدفعتُ الغرامة وعدتُ وهدمتُ السياج بعصبية واقتلعتُ أزهاراً وأشجارَ الحديقة التي من أجلها بنيتُ السياج: حياتُنا مُتعلقة بأسباب تافهة أليس كذلك؟ جرفني إلى حكايتهِ وكأنني أدخلُ دهليزاً مُظلماً فأحسستُ بأن الزمن يسرقُ مني ثلاثين سنة وليس نصف ساعة تلاشيتُ فيها مع هذه العائلة الشفافة الأفق، استأذنتُ وقد ألحَّ قلبي برغبة حادة أن أتركهُ بين يدي السيدة الصغيرة أو آخذها معي لنركض تحت المطر:

. انتظر ريثما يتوقف المطر عن الهطول.

لم أعرف من رجاني وكأنهم خاطبوني بصوتٍ واحدٍ ووقتٍ واحدٍ، وعيونهم الستة لزجةٌ تريد أن تعلق بي:

. لا يهم، لقد علّمني أن لا أعبأ به..

قبل الخروج، على الجدار المجاور للباب الداخلي كانت هناك سفينة في محيط متلاطم تحيطها إطارات لوحة لم أبصرها بوضوح، وخرجتُ سريعاً، طيلة ثلاثة أسابيع كنتُ أدورُ في حلقة مفرغة من التردد والخجل، بأن أطرق بابهم وأدخل من جديد لأطلب منهم شيئاً مُهماً نبت في إرادتي لأكون غصناً في شجرتهم أو أقتطع من شجرتهم غُصناً، وفي مساء خميس بكتْ سماؤه دموعاً كثيرة كليلتها تماماً، طرقتُ الباب وكنت أشبه بغيمةٍ تمطرُ على عتبتهم فقط: انفرج الباب عن السيدة الكبيرة وهي ترتجف وحين أبصرتني سرى في دمها دفء هادئ لَوَّنَ وجهها الفاتر ببريق بزغ في عينيها الناعمتين:

. أهلاً يُمّة تَفَضَلْ!

في الغرفة التي بدت أكثر زرقة كانت السيدة الصغيرة جالسة وبيدها ورقة ركنتها على الطاولة ونهضتْ لاستقبالي، لم تَفُحْ منها رائحة الصابون الزكيّة بل رائحة ثوبٍ عتيقٍ لم تلبسهُ منذ ثلاث سنوات، جلسنا وبدأت رحلةُ عيوننا تبحث عن أسئلة ومرافئ للدخول، وكانت الأم أكثر إيغالاً وغوراً بنظراتها نحوي وكأنها عثرتْ على البديل، برّرتُ زيارتي بتلعثم وأنا أقد أصابعي إلى المدفأة التي قرّبتها لي السيدة الصغيرة:

. لقد زاحمني المطر فآثرتُ أن ألتجأ إليكم.

احترق الصمتُ بيننا وهو يسقط في المدفأة الحمراء، فأسرعتُ لالتقاطهِ:

. أين هو، لا يبدو أنه يوجد في البيت؟

حدقتْ بابنتها وكأنها تحاول إخراج شيء مدفون لا زالت رائحة تفسخه حادة، أومأتْ لها بطمأنينة نحوي، فنهضت وناولتني الورقة ألقتها على الطاولة.

. ((يجب أن أرحل أن أسافر، حياتنا ليس لها معنى، وأيامنا كلها فارغة ولا نستطيع أن نملأها بشيء يستحق، لذا قررتُ أن أبحث عن أيامٍ أخرى في أماكن لم تطأها قدماي ولم تدنسها ذاكرتي من قبل، حياتنا متعلقة بأسباب تافهة أليس كذلك))؟...

علقتُ على سؤاله مع نفسي ورأيتُ العيون الأربعة التي أمامي حائرة وحزينة:

. يبدو أنه كان يمر بأزمة؟

. تركنا وهاجر إلى الخارج.

بأسى تحدثت أمه وأكملت أخته بإيضاح:

. كان يحب فتاة تزوجت من غيره، فقرر السفر.

وكأنني تدحرجتُ من قمة جبلٍ وتكسّرت كل عظام إرادتي وقراري الهام، وسقطت في مستنقع من الزمن السيء غير الملائم لطلبي منهم، شعرتْ الأم بحيرتي الشديدة وبدتْ لي مثل ابنها الغائب تقرأ الأفكار:

. أنت مثل ولدي، وأحس بأنك قلق حول شيء تريد قوله.

. نعم لكن الوقت غير ملائم.

. لا يهم عليك أن تسير تحت المطر دائماً، ولا تنزوي بعيداً عنه.

. أريد الزواج من ابنتك؟

ـ حقاً نحن بحاجة إلى رجل يشبه ابننا تماماً لكن هذا الأمر يحتاج إلى مشاورة، بعد غد سنعطيك الجواب. التفتتْ لتؤكد كلامها لابنتها التي أطرقت بخجل وبدأت تصغر في كرسيها حتى أصبح عمرها خمس سنوات، وخمّنت الآن أنها لو تملك ألف باب لفتحتها كلها أمامي، فانتشيتُ مثل فراشةٍ عثرت على زهرتها المفضلة، ونهضت لأستعجل مجيء يومين قادمين متمنياً لو أن الأيام مجرد روزنامة فقط بالإمكان شطب أرقامها كيف أشاء، إلى اليسار قبل أن أغادر وقفتُ مرة أخرى أمام لوحة السفينة كان نصفها غارقاً والبحر تتلاطم أمواجه حولها بفعل عاصفة هوجاء، وبدا لي أن الرسام لم يكمل عمله، وظللتُ لسنوات بعد أن تزوجتها وتوفيت أُمها أنظر إلى اللوحة وأنتظر غرق السفينة كلها وعودته أو رسالةً أخرى منه....

❒❒❒

كان حلماً مزعجاً

قصة: محمود حسن

/حتى أتى بك الربُّ إلهك إلى الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها وتطرد شعوباً كثيرة من أمامك، لا تقطع لهم عهداً، ولا تشفق عليهم، ولا تصاهرهم، بنتك لا تعطِ لابنه، وبنته لا تأخذ لابنك ولكن هكذا تفعلون بهم، تهدّمون بيوتهم، تهدمون مذابحهم وتكسرون أنصابهم، وتقطعون سواريهم وتحرقون تماثيلهم بالنار، لأنك أنت شعب مقدس للربِّ إلهك/

الكتاب المقدس

الإصحاح السابع من سفر التثنية

كنت سرحاناً مع الكاتب الأمريكي هرمان ملفل في روايته الطويلة /موبيديك/ وليس بعيداً عني، كانت زوجتي هي أيضاً غارقة في أشعار خليل حاوي وديوانه /الرعد الجريح/ عن يساري الراديو الذي كنت أحتفظ به كتحفة ثمينة من زمن الوحدة، وأمامي على طاولة صغيرة زجاجة البيرة المثلّجة، والحزن يرفُّ بأجنحته في سماء الغرفة وكان الناس في الشارع، يمشون حشوداً متقاربة ومتباعدة، من محيط الشمس إلى خليجها، يمشون منكسي الرؤوس، ومن فوقهم، القمر الذي ينشر كآبته على الجدران. قال الراديو: صرّح ناطق عراقي: أن المفتشين عن الأسلحة، يفتشون المساجد.

قالت المرأة: هذا إذلال وليس تفتيشاً عن الأسلحة.

ارتفع صوت المؤذن.. الله أكبر.. الله أكبر.. لا إله إلا الله.

فتحتُ الزجاجة، فارت البيرة وانساحت على الطاولة، في الشارع اختلطت أصوات الراكضين إلى السجود بأصوات الباعة والسيارات ونباح الكلاب، وكانت السماء تسكب دمعاً.

قالت المرأة: بالدّين وحَّد محمد القبائل.؟!

قال الراديو: صرَّح ناطق أمريكي أن حاملة الطائرات (واشنطن) تتجه الآن إلى بحر العرب.

دلقتُ كأس البيرة في فمي، فسرت الخمرة كنحَّال في خلايا الرأس. غوري أيتها الأحزان فها /آخاب/ بطل الرواية يلتقي موبيديك، ويبدأ معركته الثانية، معركة التحدي.

قالت المرأة: ما الذي يعجبك في هذه الرواية..؟

قلت: بطلها /آخاب/ الذي رفض الهزيمة، وصمَّم على الانتصار.

قالت: وبعد كل هذا التصميم والاستعداد للانتقام من موبيديك هذا الحوت الكبير انهزم آخاب وانتصر موبيديك.

قلت: كان يجب أن يُهزم لأن هذه هي واقعية الرواية، فالإنسان، مع بداية حياته، تبدأ معركته، وهو يعلم مسبقاً أنه سيهزم لأنَّ وحش الموت يتربص به، ولا يعلم في أية لحظة ينقض عليه، وآخاب هو النموذج للإنسان الذي لا يفكر بهذا الوحش.. بل يتحداه.

قالت: إن انتماءك إلى الزمن البائس، والهزيمة التي كبُرت في داخلك أعمتك عن الجوانب الأخرى من الرواية، فكيف غاب عن ذهنك. تلك النظرة التي كان ينظرها ذلك البحار الأمريكي المتغطرس إلى البحارة العرب..؟ وهل كانت نظرته تلك تختلف عن نظرة أسياده اليوم..؟ فآخاب رسمه الكاتب صورة عن أولئك المغامرين الأمريكيين، ولو أنه انتصر على موبيديك لفكَّر بالقضاء على الحيتان في كل البحار كما فعل أسياده بالهنود الحمر. وبحركة عفوية خطفت الرواية من يدي وقالت: خذ هذا الديوان، علّه يُرمِّم الصدع التاريخ في رأسك، فأنا ذاهبة للنوم، رميت الديوان على الطاولة، تبلل الورق الأصفر بالبيرة السائحة. صورة الشاعر في الجزء الأعلى من الغلاف. رأس كبيرة وصلعة كسفح جبل عرّته الريح من كل شيء أخضر، جبهة عريضة في أسفلها حاجبان كثيفان منفرشان ومنحنيان فوق مغارتين ينزُّ منهما وميض يغسل بركتين محرورتين.. ثغر منفتح وكأنه يضحك..؟! رأيها الضعيف المهزوم.. وتضحك..؟ حين نادتك بيروت الثكلى خذلتها وانهزمت التحقت بكل المهزومين الذي انحرفوا فرأوا الحياة وكأنها حكم بإعدام مؤجل.

تركت الديوان يغرق بالخمرة الفائرة، وقفت على النافذة، في الأفق، تتوسد غمامة لها ظل أسود، للقمر الذي طالت به الكآبة. ظل أسود، للطرقات والشوارع، للأشجار والبيوت، للسيارة وللمارة ظلالها السود، المرأة ملكوت الرجل وجنته في كل الأزمنة، الحجرة مضاءة، والمرأة بمنامتها الشفافة، مفكوكة الشعر ريانة، تنز منها قطرات لها رائحة تسرِّع ضربات القلب. بأصابع يدي تحسست ملمس الجلد الناعم، ارتجف بداخلي شيء.. ما من الخوف، دارت بي الحجرة، اقتربت الجدران الأربعة، انخفض السقف، ارتفعت الأرض، مات بداخلي جنين الخصب في زمن تحوّل الإنسان فيه إلى جرذ فقد القدرة على التواصل حتى مع أحب الناس إلى قلبه.

زمان.. كنا نبحر نحو جزر بعيدة، جزر تخيلها الذهن المريض، وشحنتها المخيلة ذات القدرة العجيبة على تجسيد الوهم وملاحقته. واخترنا الطريق الطويلة، وحدث أن انصابت الأرض بالمحن،

اجتاحها جراد جائع، احتبست الأمطار، وانتشرت الحكايات مع دخان المجامر وروائح البخور المقدّس.

/كانوا فرساناً أشاوس يتحدّون الموت. فتحوا الأندلس، ودقّت حوافر خيلهم أبواب باريس، هزموا فارس وبيزنطة والصليبيين، علَّموا العالم الطبَّ والفلك. هؤلاء هم أجدادكم العظماء فافخروا بهم وعيشوا على ذكراهم المجيدة/ كانت الريح الغربية الوافدة، تصفّر وتلوّح للريح الساكنة، وكانت ستارة النافذة الحمراء تخفق بوهن تحت أنين الريح، بدت الغرفة كسفينة صغيرة تهاجر في ليل الكآبات والأفراح القديمة، وفقدنا الإحساس بالزمن، وصارت الأيام تجرنا جراً بطيئاً، تقوم من النوم في أوقات معينة، نتناول الطعام، نتحدث عن أنواعه، نأكل بسرعة، نغسل أيدينا من الدسم العالق بها، نخرج فضلات الطعام من بين أسناننا، نقرأ الصحف والمجلات نجتر الانكسارات والخيبات وينفجر الحزن والألم الصامت. نردد قول /دانتي في جحيمه/:

/رأيتُ في أروقة الجحيم بشراً لا يعيشون ولا يموتون/

انقلبتْ المرأة على ظهرها وانفرجت مساحات من اللحم الأبيض الناعم، شفتاها تتحركان، والجسد يطلب العطاء، نمت في داخلي أصوات مبحوحة، وانسالت في الأعماق قطرات دمع دافئة، فدفنت رأسي في جسدها ورحت في رقاد عميق. في الحلم، انتصب أمامي رجل أسمر البشرة، نحيف القامة، صلعته كسفح أجرد، جبهته عريضة، في أسفلها حاجبان كثيفان منفرشان ومنحنيان فوق عينين يخرج منهما شعاع من نار.

قال: هل عرفتني..؟

قلت: قبل قليل تركت أشعارك تتبخر مع الخمرة، فما الذي جاء بك الآن أيها المهزوم..؟

قال: جئت لأدافع عن نفسي.

قلت: ومتى صدر حكم بحقك حتى تدافع عن نفسك..؟

قال: ألم تقلْ عني إني ضعيف ومهزوم، فما الذي تعرفه عني /يا دانتي زمن الفجائع/ حتى تنقلني في جحيمك من بين الشجعان والمنتصرين، إلى بين الضعفاء والمهزومين..؟

قلت: كنتُ أشبّهك بالكاتب الانكليزي /مورست موم/ الذي اشتغل في المناجم وتعلم ثم كتب روايته الرائعة /حدُّ الموسى/ وأنت أيضاً اشتغلت في البناء ورصف الطرق وتعلمت حتى وصلت أعلى شهادة جامعية، وقيل إنك جدّدت في الشعر، وفي اللحظة الحرجة، لحظة اكتشاف المعادن الثمينة في جوهر الإنسان، في عام اثنين وثمانين، حين كانت مدينتك تصرخ وتناديك خذلتها وانهزمت، أطلقت رصاصة في رأسك ومت. فما الفرق بينك وبين أولئك اللامنتين أبطال كولن ولسن، وسارتر وكامو، الذين كانت لديهم حالة من الإحساس بالتفاهة واللامعنى للحياة، تلك الحالة التي أوصلت /فان كوخ/ إلى الجنون، ونيجسنكي إلى الانتحار، وميرسول، بطل الغريب، إلى حبل المشنقة، أبطال الشخصية البرجوازية المتصدعة من الداخل والتي تعيش أزمة الانقطاع عن العالم والخروج عن مجرى النهر الكبير، فلستُ أنا الذي نقلتك- يا دكتور- من خانة الشجعان إلى خانة

الضعفاء والمهزومين. أنت الذي تخليت عن تلك الخانة ومن دون مقابل، فهل تسمع ما يجري اليوم في فلسطين..؟ تتهدم البيوت وتُمزّق الأجساد ومع ذلك لا يسأمون لأنهم منتمون إلى أرض، إلى وطن، إلى تاريخ، إلى مجرى النهر الإنساني الكبير، يموتون.. وموتهم.. هو الموت الذي يسر الصديق ويغيظ العدى/.

قال: شكراً على هذه المرافعة العصماء، أصلاً ماذا تعلمنا عبر سنين القهر غير الخطب والمرافعات وكنت العارف بأصول المرافعات، المدعي والحاكم، أما المدعى عليه فهو مجرم أبدي، وهكذا حشرتني كإسفين حديدي في الخشب الهش.

يقولون في الأمثال: ماذا تريد.. الكرم.. أم الناطور..؟

فإذا كنت تريد الكرم.. فها هي أشعاري لم آخذ منها شيئاً، وإذا كنت لا تفهم في الشعر فاسأل، إن كنت منتمياً أم انعزالياً..؟ ومهما لغطت الألسن وتحدثت الأساطير، فإن اللحظة التي يضع الإنسان فيها حداً لحياته، هي لحظة شجاعة وليست جبناً، أما الأسباب هي التي تحدد ما إذا كانت انهزاماً.. أم رفضاً واحتجاجاً فأنا لست من أولئك الذين حشرتني معهم، لكني أيضاً لن أكون /دون كيخوته العرب/ من عشرات السنين ونحن نحارب طواحين الهواء ونفاخر بدروعنا الورقية، وننحني أما كل هبة ريح. وأنت أيها الفارس الدون كيخوتي، فإذا لم تستطع أن تفتح ثغرة صغيرة في جدار عمره مئات السنين.. ألم تكن /جهنم بالعزّ أفضل منزلي/.

فيا أيها الأحياء الأموات.. اتركونا في قبورنا مرتاحين وبعيدين عن كل ما يجري على هذا الكوكب من ظلم وطغيان، وبارك الله لكم بتلك الكواكب والأقمار التي لوثتها أقدام المغامرين، وسامحكم الله بكل البحار التي تحمل في أحشائها الغواصات لقهر الشعوب وإذلالها، وها أراضيكم ومدنكم تستباح، وأبناؤكم في فلسطين يقهرون ويموتون.. فماذا بأيديكم أن تفعلوا..؟!

عندئذ نهرتني المرأة التي كانت بجانبي وقالت: قُمْ يا رجل إنك تختنق.

فأدرتُ لها وجهاً يختلج بعينين كأن فيهما بركتي دم، وقلت: كان حلماً مزعجاً.

❑❑❑

ليتها كانت الشمس

قصة: محمد رؤوف بشير

الضاحية لؤلؤة انفصلت لتوها عن المحارة، ولأنها جديدة نظيفة، وشديدة البياض فإن كل ما فيها من مياه وأشجار، كان ينعكس على جدران منازلها المرمرية خضرة وبريقاً كالذهب ترسله أشعة الشمس بلطف عبر نسيم رهو ندي تحلق فيه أسراب من البلابل والعصافير وهي تطير وتغرد في هذه الجنة الصغيرة التي اختارها مضيفه لإقامته وسكناه بعيداً عن العاصمة، وما فيها من أشكال التلوث.

ولأنها كذلك، ولأنها بعيدة عن العاصمة فقد كان سكانها من طبقة خاصة، لا هي بالموسرة الشديدة الثراء، ولا هي بالمتوسطة العادية، فليقل أن سكانها من الطبقة المتوسطة الثراء.

ولأنهم كذلك فقد كان كل منهم يمتلك سيارة مناسبة، وموقفاً خاصً بها، محدداً ومعروفاً سلفاً فوق طرقات أسفلتية نظيفة تحرسها الحدائق والمروج والأزهار الملونة من كل جانب.

لم تكن هذه أول زيارة له لهذا البلد الغريب، ولا أول مرة يحل فيها ضيفاً على صديقه، فقد كانت زيارته له قديمة ومتكررة بدوافع وأسباب مختلفة وكانت غرفته في الدار الواسعة جاهزة دائماً لاستقباله دون استئذان وكأنه واحد من أفراد عائلته، حيث لا عائلة، فقد كان صديقه عازباً ووحيداً إلا من خادم تزوره مرة في الأسبوع لتنظيف المنزل.

وهكذا أصبح جزءاً من هذا البلد أو كاد، فتعلم من لغته ما يكفي لمواجهة الاحتياجات اليومية ومن عاداته وتقاليده وأسلوب الحياة فيه ما يروي فضوله وظمأه إلى دراسة أدق التفاصيل فيما يحيط به من أوجه الحياة وأنماط سلوك الناس، وأول ما عرف في هذا البلد هو ارتفاع أسعار المحروقات بدرجة كبيرة بحيث أن متوسطي الثراء هؤلاء، سكان هذه الضاحية اللؤلؤية كانوا يحجمون في كثير من الأوقات عن استخدام سياراتهم الخاصة أو سيارات الأجرة الصغيرة في الانتقال إلى قلب المدينة الكبيرة بسبب غلاء التكاليف.

لهذه الأسباب وربما لأسباب أخرى فقد خصصت إدارة الضاحية نوعين من الحافلات .

أوتوبيسات . غاية في النظافة ودقة المواعيد لنقل سكان الضاحية في أوقات منتظمة إلى قلب المدينة الكبيرة التي لا غنى لأحد عنها في قضاء أعماله.

كانت الحافلات من نوعين، ولنقل من فئتين، فئة منها تخص الدولة وتتبع البلدية وهي الحافلات ذات اللون الأحمر، وفئة ثانية تملكها شركة خاصة وهي الحافلات ذات اللون الأخضر وللتمييز بينهما اقتصرت التسمية من كل فئة على اللون فقط بحيث كان السؤال ينصب على اللون لمعرفة أيهما يصل أولاً (الأحمر) أم (الأخضر).

وكان الفرق بينهما هو رخص قيمة تذكرة الحافلة الحمراء وبطئها ومرورها على عدد كبير من الضواحي والمواقف.

أما الحافلة الخضراء فقد كانت مؤلفة من طابقين، مقاعدها أكثر أناقة وراحة وثمن التذكرة فيها تكاد تكون ضعف تذكرة الحافلة الحمراء، كما أنها أسرع إذ تقطع المسافة بين الضاحية وقلب المدينة بنصف المدة تقريباً.

ومن خلال استخدامه لفئتي الحافلتين استطاع أن يميز فروقاً عديدة أخرى منها أن هناك طبقتين مختلفتين وربما أكثر تستخدم كل واحدة منها الحافلة التي تناسبها، المالكون للبيوت والفيلات يستخدمون غالباً الحافلة الخضراء، أما العمال والخدم القادمون للعمل في الضاحية فكانوا يستخدمون الحافلة الحمراء، وأحياناً كان يحصل تداخل بين الطبقات بسبب التوقيت أو بدافع الوصول السريع، أو البطء فيه وغير ذلك من أسباب فتختلط الأمور والطبقات ويتساوى الجميع.

كان ذلك اليوم مشرقاً وبهيجاً، خرج إلى الشرفة يتأمل جمال الضاحية وروعتها وقد بدت له من مكانه المرتفع أشبه ما تكون بسجادة إيرانية فائقة الإبداع نسجتها أيد ملائكية ليصلي فوقها أبناء طريقة صوفية عشقوا الحب والجمال فوهبوا حياتهم وصلواتهم لذلك الإله.

كانت الساعة قد قاربت العاشرة صباحاً وهو موعد انتقال من الضاحية إلى المدينة الكبيرة لقضاء بعض الأعمال، وربما للتسكع في شوارع العاصمة النظيفة.

عاد إلى الداخل وتأمل نفسه في المرآة، كانت صبغة الشعر متقنة، وبما أنه قد تجاوز سلفاً عن بضع التجاعيد في الوجه وانحناء خفيف في الظهر، وبروز قليل في البطن فقد وجد نفسه شاباً يافعاً في أوج قوته لياقة وأناقة وجمالاً، وكأن السنين التي قطعها من عمره والتي قاربت السبعين قد اختصرت أو خصمت كما تخصم فواتير المحلات التجارية التي أعلنت عن تخفيض لا يقل عن خمسين بالمائة.

هكذا أحس ذلك اليوم، وللحقيقة فإن إحساسه بشبابه اليافع لم يقتصر على ذلك اليوم فحسب فقد كان هناك خصم دائم ينسى معه عمره الحقيقي، فيختصر نصفه على الأقل في كل مناسبة، حتى وهو يمارس رياضته الصباحية، فقد كان يمارسها كأي شاب يافع صغير، فيرهق عظامه ولحمه وجسده كله بحركات لا تتصل بعمره الحقيقي مما كان يقوده في النهاية إلى زيارة الطبيب الذي كان يسخر منه وهو يشكو آلاماً في رقبته وركبته ليلتفت إليه بأدب متهكم قائلاً:

– يا سيدي أنت تقوم بنفس الحركات الرياضية التي كنت تمارسها وأنت في الثلاثين من

عمرك... وهذا أمر غير معقول... يجب أن تدرك أنك الآن قاربت السبعين.

وللحقيقة فلم تكن ممارسة الرياضة هي المجال الوحيد الذي كان ينسى فيها عمره الحقيقي فقد كان ينسى عمره أيضاً في مناسبات شخصية واجتماعية أكثر تعقيداً وإحراجاً من خلال رحلات سمر، أو سهر كان يقضيها مع أبناء رفاقه وأصدقائه فيخوض معهم في أحاديث ونكات وطرائف مختلفة ليصحو بعد ذلك أمام واقعة يسردها وكأنها حدثت اليوم ليكتشف أنها قد حدثت في وقت لم يكن سماره وجلساؤه وأصدقاؤه من أولاد رفاقه قد ولدوا.

وعندما كانت الدهشة ترتسم على وجوههم كان يضحك، من أعماق القلب يضحك وهو يقول لهم؛

– هذا ذنبكم لماذا لم تولدوا في ذلك الوقت...

في ذلك اليوم البهيج تأمل نفسه في المرآة للمرة العاشرة، وعندما غمرته عين الرضا بشبابه الغض سكب على أناقته وعمره نصف زجاجة من العطر امتلأ بأريجها المنزل بأكمله، وعندما غادره كان العطر يزحف خلفه إلى موقف الحافلة.

من بعيد أقبل الأخضر مغموراً بأشعة الشمس الدافئة يلمع فيه مقعد واحد فارغ، بقي واقفاً في الممر، كان الراكب الوحيد الذي يقف على قدميه، وانطلق الأخضر . يتبختر باتجاه المدينة الكبيرة.

وبكل جوارحه المتفتحة على هذا النهار البديع مسحت عيناه الركاب تقرأ في وجوههم ولباسهم وحركاتهم رغباتهم الدفينة وراء رحلة الصباح هذه فيوزعها عليهم، بل قل يوزعها عليهن فرغبات الرجال لم تكن تهمه في شيء وكأنه الرجل الوحيد في هذا الأخضر الجميل، فهذه ذاهبة لموعد غرام، وتلك الشاحبة لزيارة طبيب، أما الأخرى المتزمتة ذات الوجه الصلب فلا بد أنها متوجهة إلى المحكمة لطلاق زوجها، أما هذه التي تحمل بيدها حقيبة صغيرة فلا شك أنها في طريقها لزيارة ابنتها أو (كنتها) في المدينة... وما أن انتهى من مسح الراكبات أو كاد إذا بنظره يقع على المقعد الذي بجانبه ليجد سيدة كبيرة في السن أنيقة باتزان يلمع شعرها الأبيض المصفوف بعناية فوق رأسها مثل تاج من الفضة لأميرة تنازلت لتوها عن العرش، وبجانبها صبية لا تتعدى الخامسة عشر من عمرها، ينضح وجهها صحة ويفيض توردا وإشراقاً وجمالاً، كان وجهها الممتلئ قليلاً ينبئ عن سن أكبر من عمرها الحقيقي لتبدو وكأنها في العشرين من سنها، بينما كانت عيناها الزرقاوان تبرقان بضياء نفاذ يخترق أعماق القلب والروح أخذا يغرقانه بدوامة بحرية لا سبيل للنجاة منها، لينسدل شعرها على كتفيها شباكاً من خيوط الذهب لا سبيل للفكاك أو الهرب منه وهو يلتف حوله ليغرقه في بحر حب ثري واعد، منحه الشعور بامتلاك كنوز العالم ليضيف إلى عواطفه وأحاسيسه الجياشة حلماً لا يقاوم بالثراء والقوة، قوة الحب الذي بدأ يتسلل فجأة بين ضلوعه وحناياه ليستقر في كل خلية من جسمه، توهجاً دافئاً ولذيذاً أنعش في مكان ما من الذاكرة وحجيرات القلب أحلام حب ما زال يبحث عنه منذ الطفولة.

وهكذا نسي نفسه، نسي كل شيء وأحس بميلاده الجديد مع هذه الصبية الحسناء . توأمان هما

جمعهما الحب طفلين، وعندما فرقتهما الأيام التقيا صدفة في هذا الأخضر الفريد.

وتأمل حسناءه، بكل ظمأ الشوق والانتظار تأملها، بلهفة الأم للقاء ابنها المفقود بعد قلق الضياع، بحنين ليالي الشتاء الموحشة الباردة إلى دف شمس مشرقة، بعطش رمال الصحراء لقطرة ندى، بجوع عمر برغم النسيان والتناسي والسنين العديدة الجاثمة فوق قلبه أكواماً من التراب والحجارة والرماد وغرقه وإغراقه تحت وابل من الزيف والنفاق ما يزال يحمل في قلب الرماد المتراكم جمرة قادرة على أن تتفجر وتذرو بكل رماد العالم لتخرج نارية ملتهبة كصاروخ متوجه نحو الشمس مباشرة ليحطمها أو ليتحطم في أشعتها اللاهبة المحرقة. كل ذلك وربما أكثر حملتها نظراته إلى الحسناء الجالسة على امتداد الذراع فوق المقعد.

وشعر أن كل الكلام، في جميع اللغات، كل الصور واللوحات الفنية الخالدة في العالم وأنواع الموسيقى والأوبرات والرقصات ما كانت لتستطيع في تلك اللحظة أن ترقى إلى مستوى ما حملته نظراته إلى تلك الصبية الحسناء، من عواطف وأحاسيس حتى شعر أنه لا ينظر إليها فحسب، بل يتسلل إلى داخلها إلى جسدها وروحها ليتوحد معها مثل صوفي استغرق وغرق في حب إلهي وفقد إحساسه بالزمان والمكان والكيان وذاب في جمال هذا الخلق البديع.

لا يذكر كم مرة تأمل حسناءه، ولا إلى متى كان يمتد التأمل والغرق فيه، كل ما يعرفه أنه مع لقاءات التوحد والذوبان تلك، كانت هناك لحظات انفصال وتراجع ثم عودة عبر خيوط لا مرئية بين عينيه وعيناها لتشمل بعد ذلك كل وجودها وكيانها تمسحها وتغوص فيها جيئة وذهاباً.

وفي رحلة الانتقال تلك على هدي الخيوط غير المرئية بين العيون كان يلمح أطيافاً من الابتسامات والقبول تناديه لكي يعاود النظر والذوبان والتوحد في رحلة صوفية لا بد وأن تنتهي بالتلاشي والغرق في دنيا المحبوب.

وجاءت ابتسامتها الأخيرة لتؤكد له أنها تحمل نفس الرغبة والتوق وشوق الانتظار ومع تلك الابتسامة الحلوة على شفتيها لمح ذرات من العرق تلمع على أطراف وحوافي شعرها الأشقر البديع لتزيد من حمرة خديها ووجهها وتفجر البريق المتقد في عينيها نجوماً تتلألأ في السموات الزرقاء في موجات زاهية متتابعة.

الشمس قوية هذا اليوم، وكانت تجلس ملاصقة للنافذة حيث مقعدها إلى الجانب الذي كانت أشعة الشمس فيه مسلطة عليه بقسوة لا ترحم.

وتمنى، من أعماق القلب تمنى، لو يجد وسيلة يحجب فيها عن هذه الإنسانة الرقيقة وهج الشمس ونورها، ولأن الطريق الوحيد إلى ذلك كاد أن يخطفها ويذهب بها إلى محارة الضاحية، فقد حملها بين ذراعيه، وطار بها إلى ذلك العش الجميل الذي اختارته هي بنفسها، لتدخله بثوب الزفاف الذي كان يختال فخوراً بها.

ومرة أخرى ابتسمت وهي تنظر إليه، ثم سرت تمتمة قصيرة بينها وبين السيدة المسنة ذات التاج الفضي عرف من خلالها أنها جدتها وأن هذه الصبية الرائعة حفيدتها أما باقي الحوار فلم يفهم منه

شيئاً.

كان الأخضر لا يسير، بل يطير محمولاً على أجنحة الملائكة بينما النظرات الدافئة السكرى تقرب بينه وبين حسنائه فتوحدهما أكثر فأكثر فتغرقه وتغرقها في أحلام وردية لا نهاية لها، وفجأة وجد حسناءه تركز عليه نظرة ثابتة ثم تقوم من مقعدها وتتوجه إليه مباشرة لتدعوه إلى الجلوس بجانب جدتها متخلية بذلك عن مقعدها الوحيد الذي كانت ترتاح عليه.

عقدت الدهشة لسانه، وارتبك مثل شاب مراهق فلم يعد يعرف كيف يتصرف وعندما وجدته متردداً أمسكت بذراعه بلطف لتجلسه بجانب جدتها ذات التاج الفضي.

وأسف لتلك الأيام والسنين التي ضاعت لتختصرها وتختزلها لحظات اللقاء هذه على غير موعد فإذا بها تورق أوراقاً ووروداً ورياحيناً بدأت تعطر أيامه القاحلة الجرداء وتعيد إليها شبابها المفقود.

باللاشعور، بكل أحاسيس الحب والفرح التي غمرته جلس على المقعد الدافئ بجانب الجدة بينما وقفت هي في مكانه ترمقه برضا وسعادة ومعاني أخرى كثيرة لم يكن بوسعه فهمها وهو في غمرة هذه النشوة الجارفة.

وتابع (الأخضر) سيره، ينثر الخضرة والدفء والفرح على البيوت والمقاهي والطرقات الممتدة إلى المدينة الكبيرة، يتوقف تارة لينطلق أخرى، نزل أناس وصعد أناس آخرون، وهو غارق في سعادة لا حدود لها.

ونزل الراكب الذي كان يجلس خلفه، فجلست الحسناء عليه.

التفتت الجدة تخاطب حفيدتها وقد أدركت أنه أجنبي ولا يتقن لغتها وهي تقول:

– ... ما دمت تنتقلين من مقعد مشمس إلى مقعد آخر معرض للشمس فلماذا إذن تركت مقعدك بجانبي لتأخذي نفس المقعد خلفي حيث الشمس قوية أيضاً...

فردت عليه الحفيدة الحسناء:

– أو لم تلاحظي يا جدتي... الرجل كبير السن... ويشبه المرحوم جدي... ولا بد أنه تعب من الوقوف وليس من اللائق أن أتركه واقفاً.

اخترقت كلمات الصبية كل كيانه، ومثل بوذي مات صبت الزيت عليه وأحرقته حياً... وذرت الرماد لا في النهر المقدس بل في أعماق الجحيم...

فلم يكن الإعجاب المتبادل، ولا أشعة الشمس الحارقة تلسع وجه الحسناء البض سبب تكريمها له وتخليها عن مقعدها بجانب جدتها.

نهض، بكل ما بقي في وجوده من قوة نهض، وعند أول موقف نزل، بينما انطلق الأخضر إلى المدينة وهو يزمجر ساخراً... وسار لوحده على الطريق يردد كالمجنون ليتها كانت الشمس... ليتها قالت إنها الشمس...

جدة في 2002/10/13م.

❑❑❑

مَنْ يكسو هذا لعَرَاء؟

قصة: نجاح إبراهيم

"وحلمتُ أن أقرعَ أجراسَ هذه الفتنةِ، فتشهقَ كرومُ انبهاري من لظاها، ربّاه! هل أنكرُ تفتّحَ العراءِ في أوردتي، وهذي البغيُ تحملُ دفاترَ الخصوبة؟"

وحيداً والقلبُ مثل شجرةٍ عاريةٍ، ونداءٌ قاسٍ يُغريه ليخلعَ عنه مسوحَ السكون.

-انظرْ إلى تلك المتمدّدة في الأسفل.

يطلُّ من نافذةِ غرفةٍ بائسةٍ كابيةٍ في صدرِ جبلٍ أجرد تعرّشت عليه بيوت مخالفة قد حرنت من التنظيمِ وأُجفلت في شكلها وانتمائها. متحاملاً على نفسهِ، مفاخراً بجروحه كخالد بن الوليد، متأمّلاً المدينةَ الرّابضةَ في القاع، تلك التي استمرأت طعنه، فيتألّم من جديد ولا يُصدم لما يعلوها من سخّامٍ وضبابٍ ولهاثٍ وصخب.

-يا قبضةَ السراب!

وتتململُ أمام ناظريه، تبرز له امرأة عارية مثلَ قلبه، ولكنّها عابثة لا تخجل ممّا آلت إليهِ من تكاشفٍ مفضوحٍ.

يتساءلُ بحسرةٍ بالغةٍ وقد فتحَ الجفنَ على صَحْوٍ نادرٍ، فبهرته الحقيقةُ اللاّذعةُ:

-ما طعمُ حليبك هذا اليوم؟

ويرتمي أمامَ الجرح المفتوح، يغرقه نزيفُ السؤال في لجّتهِ، مما يجعله يُعيدُ اكتشافَ حجمِ خسائره وعراء أحلامه ومساحة لوبانه.

"وكان أن رأى فيها الحلمَ المنشودَ، فانتضى لهفته للقاءِ الأنثى المعفّرة بالأماني، والمضفورة بألف حكايةٍ وحكاية. الجنيّة المستلقية بإغواءٍ عندَ منابت الجبال، والمتجدِّدة كلَّ حين بظهورٍ مُبهرٍ.

غانية تفتحُ ذراعيها لمقامرٍ موشومٍ بوهمِ الرّبحِ، مدفوعٍ بشهوةِ المغامرةِ المجنونة.

وبعد افتتاحيّة الدّهشة تبدأُ كفتاةِ "الستربتيز" تخلعُ أرديتها قطعةً إثر قطعة بشكلٍ تمثيليٍّ معبّرٍ، حتى إذا سلخت الكساءَ والجلدَ عنها ولم يعد هناك ما يفغرُ الأفواه ويطلق الصيحات من الحناجر المجرّحة لطّختِ الأحداقَ البارزةَ بإسبالاتٍ مُتلاحقة معلنةً الهمودَ والتّراخي إذ لم يعد العُريُّ مُثيراً ولا هدفاً بقَدَرِ ما الطّريق إليه تصبحُ أكثر إثارةً وفتوناً، فيصاب المغامرُ بالانحسار والدّخان والضياع والغُصّةِ الجارحة".

–أيُّ وَهْمٍ دفعني إليكِ؟ أيُّ نداءٍ أغراني لأجتازَ وجعاً بسيطاً، وأتلقى أوجاعاً منكِ أكثر عمقاً وفتكاً؟ هتفتِ بي: تعالَ، تعالَ، فرميتُ ما كان بي ورحتُ أناشدُ شموسك السّود حالماً بوجودِ نبيٍّ فيكِ أخصّه لوباني وحيرتي، فيربتُ على كتفي المقهور، ويسمع صوتي المذعور المرجرج وهو يشي بما حملني على المجيء:

–جئتُ إلى هنا يا مولاي لأكونَ في المتن.. وأختنقُ ببقيّة الكلام، فيحملُ قصدي، ويشتله في كنانتهِ الملقاةِ خلفَ ظهره. ويبدأُ بتهدئةِ روعي، يُبسبسُ في أذني، يأتيني همسه "كمورفين" يسري في دمي.

–الحقْ بي يا بني.

وألتصقُ بجلده رشَّةَ عطرٍ ولا أبرحه، أودّعُ ماضيَّ الباهتَ لأبدأَ فاتحةَ الاغتراب حتى إذا طلعت الشمسُ، داعبتِ أجفاني بأناملكِ لأستفيقَ وأهجمَ على نهدك، هذا الزّاخر بتكوّ به، المكشوف والمشرئب، وألقمه في فمي وأنا مغمض العينين كالمنتشي.

ويأتيني هسيس ناعم أشبه ما يكون بغناءٍ فيروزيٍّ، ثمَّ تتراكضُ أصواتٌ، تتسابقُ إلى أذني، تهجمُ، فأفتح عينيّ كالشهقةِ المجلجلة، وإذا بذريّة حامٍ وسامٍ كلّها تتدافعُ، تتقاطرُ بشكلٍ هستيريٍّ لتحظى بقطرةٍ من حليبكِ. أقوام مختلفة تدفّقوا إليكِ كالشراسةِ ليستبيحوا ما عندك، وألفيتك تبتسمين، هل كنتُ أحلمُ؟

تمسحين فوق الرؤوس، تطبطبين على الخدُود، وتستلقين بانتشاءٍ عجيب، عندها أحسستُ أنكِ لا تختلفين، وما عدتِ تفرّقين! آه يا أنت!

قالوا: قطرةً من ماء ثديك تُطفئُ ظمأ الغريب اللاّهث، فزحفتُ أرتجي كوثرَ الصدرِ لكن! واعجبي كيف غدا بهذا الطّعم المقزّز!

***

وتندلقُ رجلاً حافياً فوق لهب الطّرقات، تضربُ الأرصفةَ بنظراتٍ قاسيةٍ. الأفكار تتزاحمُ في الرأسِ المتصدّعِ، فتبدو بَرِماً متذمّراً حين تهجمُ عليكَ الوجوهُ الكثيرة، المتنافرة، وتحيطُ بكَ الأنفاسُ

اللاّهبةُ.

المدينـةُ تجعلك دائمَ الهربِ حين لا تجدُ نفسَكَ، تُشعرك بنفي دائمٍ. ويتناسلُ الزّمـانُ أمّا أنـتَ فتركضُ عبر دائرةٍ مبتداها عند منتهاها، ولا شيء يخفّفُ من وطءِ اللّهاثِ. يأتيكِ صوتُ أحدهم:

"إنّ الذي صنعَ دوستويفسكي هو نفيه إلى سيبيريا".

بارِكْ هذا النفيَ الاختياريَّ الذي أنتَ فيهِ، واصنعْ نفسك، إنّها فرصتك.

تمتمتَ بسخفٍ:

–ماذا أقولُ لك أيّها الهمنغواي؟ أأقول إنَّ ما أنا فيه من نفي ما زادني إلاّ ضياعاً؟!

يُخجلك ردّه المبطّن: "ليس كلّ مَنْ نُفِيَ يصبحُ كدوستويفسكي!"

وتتسربلُ بالخزي، يقودُك هروبُ خُطُواتك إلى شارعٍ طويلٍ دلفته. كان المساءُ في أوّله، يُغريكَ بالمشي تحتَ دِثارِهِ النّاعم الخادعِ. تتوغّلُ في أماكن مزدحمة، تتفرّجُ على الواجهات، تقرأُ الإعلانات على لوحاتٍ كهربائية، تراقبُ تغيّرها من حينٍ لآخر. توتّرك السيّارات هذه التي لا تملُّ من نفثِ دخانها وزعيقها. اجتاحتك رغبةٌ لأن تُظهِرَ وجهك المشمئزَّ الكارهَ، وتُعادي أيّاً كان، إنساناً، جماداً، نباتاً، سماءً، أرضاً، لا خلافَ، المهمّ أن تبرزَ لوحةَ شعورك.

الجيوبُ خاويةٌ تشي بحالتك، أُسطوانة مشروخة ومكرورة سمِعتَ مراراً عزفَها المتقطّع كلّما دنوتَ من واجهة الحانات المشرّعة ذات الأضواء اللاّفتة.

تساءلتَ:

"كم أحتاجُ من شرابِ الآلهة لهذا المساء؟"

حقّاً إنه لشراب الآلهة، لا لبشرٍ من أمثالك، هذا الدّواء الوحيد النّاجع لترميم الرّوح المتشظيّة، همستَ بصدقٍ عجيبٍ: "ليس الوحيد، بل إنّه واحد من اثنين يعطياني نوعاً من الرّاحة الكاذبةِ، ويبعداني ولو لفترةٍ عمّا ابتليتُ به".

الشّارع يتطاولُ ويمتدُّ ويتكاثفُ وأنت الغريب تتوسّلُ ما ترمّم به الخَوَر المتراكضَ فيك.

أو تأملُ قشّةً تضيفها إلى عشّك لتستطيعَ المقاومةَ أكثر، ويرضى بكَ اللجوءُ أيّاماً قادمات. استذكرتَ أحلاماً بعددِ النجومِ، قادك بصيصها إلى هذه المدينة المُترفة بالدّروبِ والأبوابِ المشرّعة للحياة. خلتَ أن الكتابةَ وما يقطرُ عن القلم تطعِمُ الفمَ وتكسو العَرَاء، وما كنتَ تدري أن الثيرانَ لا تحلبُ اللّبنَ!

أحدُ الأدباء الكبار، والذي أتحفَ بلدتك الشّمالية الصغيرة بأمسيّةٍ، وربما كنتَ تلعنه الآن في سرّك قالَ لكَ بعدَ أن حاورته، ثمَّ انتبذتَ به ركناً لتطلعه على بعضِ نتاجك:

–أنتَ موهبة، ولكن تنقصك الحياة، عليكَ أن تجدها، تلمسها، وعشها بعمقٍ لأنّك ستكون خالقها، اخلقها يا بني كما تريدُ أنتَ.

سَرَّك كلامُه الهنيّ، وطوّحتْ بكَ عالياً نصيحته، واندفعتَ لأخذِ رقم هاتفه، فهو مَنْ سيعلّمك كيف تشعل قنديلك؟

في إحدى المهاتفات أعطاكَ السرَّ الكبيرَ قال:

-عليك بدمشق، هي الحياة، غطّي عراءك بها، التحف بسمائها وانتظرْ مطرها، ثمَّ رنَّت ضحكته في مسمعك حين أردفَ:

-ولا تنسَ نساءها، أنتَ عارٍ يا صغيري، اسعَ لكي تكسوَ جلدَك بالتجربة، خضها، دعْ ريشك يبتلُّ ثمّ انتفضْ نورساً من بين موجٍ عاتٍ وإن أردتني بجانبك، انده عليَّ، سأكون كما أردتَ، لا تخف أطلق صوتك.

تذكّرت جملته الرنّانة، والتي اختتمَ بها تلك الموعظة: "وما الأدب إلاّ صرخة... وتحتجُّ وتقول: إنّك ندهت وصرخت حين طحنتك الغربةُ وضاعَ حبرك في الزّحام؟

أتراهُ صوتك كان ضعيفاً، فما وصل حافّة نافذته المجهولة؟.

***

"ماذا لو أنّ دمشق ما كانت وجهتي؟

وشمسها لم تحرق جلدي؟ وبعض الأمكنة ما عرفت فحولتي؟

ماذا لو...؟"

صمتَ ثم تساءلَ من جديد:

"ما الذي يحملني على البقاء هنا؟"

وراح يتلوّن حنيناً للعودة من حيث قَدِمَ، واتّضحت له جليّاً أن عودته شبه مستحيلة، فهناك يمتدُّ أفقُ وجعه بشكلٍ مخيفٍ، وهناك الصمتُ والموتُ البطيء، وهناكَ الرّمادُ. فمن أحبّهم رحلوا وباتوا رماداً، فإلى مَنْ يعود؟ إلى مَنْ؟

هو العارفُ منذ شتائه الأوّل في مغاور الغربة أن موهبته، هذه، اللّعينة التي سربلت الآتي بالألق، لن تدرَّ عليه إلاّ فتاتاً، لهذا تراه قد لاذَ بنفسهِ، وأجمرَ الحبرَ والدمَ، وراحَ يكتبُ بذوبِ فؤاده وبإصرار المندفع والمستميت.

أحدهم ممن فيه ذات العلّة قال له ببرود:

-ليس مجرّد تسويد الصفحات يُعطي أدباً، ومن ثمَّ درباً للحياة.

أغاظه ذلك التنظيرُ، لكنه تناساه حين أُجبر على تركِ غرفته، والانتقال إلى مكان آخر، كالعادة حين تفشلُ مساعيه للحصول على المال، فيُلقى به إلى الخارج كأيِّ قطٍّ مطرودٍ يحملُ أوراقه وحقيبة فيها ما لا يُذكر، وبعض الكتب وأسمال الاندحار، وقلباً محزوناً ليلبي نداء الأرصفة، يقضي لياليه داخل عمارات في طور البناء، أو يحتمي بقطارات قديمة راقدة تقرأُ كتابَ السكون والإهمال، يقبعُ

فيها إلى أن يفرجَها اللهُ.

***

وفرجها فرجةً قصيرةً حين قذَف في طريقه فتاةً أجمرَ عشقُ دمشقُ دمها، فجاءتها بغية التّحصيل الجامعي، تحملُ ما قالته لها أمّها وهي تدسُّ مبلغاً في كفّها لحظة الوداع:

"مثل هذا سيصلك كلَّ شهرٍ، وعلى طول لحافك مدّي رجليك".

وكان لحافُ دمشق أقصر من ساقيها بكثير، وما كان منها إلاّ الرّكض، والعملُ مساءً لتسترَ ما قد بانَ، وتُمشّي الحال، لقاؤه بها وقّاه من التشرّد حيناً ولملمَ أشلاءه بعدَ انطفاء الرّوح.

كانت تلوذُ به حين تمسي بلا عمل، أو تكون في طور البحث عن عمل جديد، ويكون هو متخبّطاً في أشغال وضيعة ما يلبث أن يفرَّ منها حيناً وتفرُّ منه أحياناً.

كانا رجلاً وامرأةً، غريبين وسطَ دمشق، أعطى كلُّ واحد منهما ظهره للآخر، لا نفوراً إنّما حمايةً، يحملُ واحدهما رفيقه إلى أن يصيبه تعبُ شديد، فينزل الآخر ليتولّى إتمام المهمّة، لعبة مارساها في صغرهما كباقي الأطفال، وها هما يمارسانها قسراً في شبابهما.

ويمضيان تحت مظلّة الليالي الخشنة، يتصالحان مع نفسيهما زمناً، ويخوضان حرباً ضدّها زمناً آخر، ينتصران مرّةً، ويُهزمان أُخرى، تلك هي الحالُ، ودوام الحال من المحال.

***

"ودلفتَ أيّها المستجير، ذلك المساء إلى شارع "الحمراء" ترسلُ خطوك فوق رصيف مزدحم بالمارّة، ترتطمُ عيناكَ بالمتاجرِ الكبيرةِ، والفنادق المضاءة والأبنية العالية، والحوانيت، وصديقتك الغريبة مثلك، تطلُّ كدمية من إحدى "فاترينات" مخزن كبير لبيع الألبسة الجّاهزة، تقفُ بحركةٍ مسرحيّةٍ فاتحةً ذراعيها كأنها تدعو الشّاري لاحتضانها، ترتدي ثوباً يشبه إلى حدٍّ كبير "السّاري" يتلامع حريره من بين الأضواء المنبعثة من أمكنة خفيّةٍ، تتلقى نظرات العابرين والمحدّقين ساعاتٍ وهي مسمرّة بتلك الوقفة.

حين رأتكَ، تلكّأت قليلاً، وارتسم على محيّاها طيف حركة، رمشت بأهدابها الرقيقة، رشّتك ببسمةٍ صغيرةٍ. همست من وراء الزّجاج:

-حوريتي، انتظرك في العاشرة.

ومضيت، بينما لاحقتك بنظراتها التي تعرّشت على ظهرك المبتعد، وحملتك قدماك إلى ساحة المرجة. ملأتَ أذنيك بالجلبة والضّوضاء وعجيج السيّارات، والسّعي اللاّهث الأحمق إثرَ شيءٍ مبهم وغامض.

وقفتَ برهةً تتابعُ حركةَ النّاس، وزعيق الباعة.

"الكلُّ يغلي هنا!".

قلتَ في نفسك، ولم تدرِ كيف اخترقتك سحابة شذى، حدّقتَ أمامك بذهولٍ. كانت امرأة قد سوّرتك بزخمِ أنوثتها، ونضج ثمارها، امرأة ملوّنة بألوان الطّيف، اصطدمتْ بكَ، وأخذت

تتفحّصك بشكلٍ مريبٍ، وتقلّبك كشيءٍ يُشترى، وأخيراً اقتربتْ منكَ، بثّت عينيها في عينيك، كان كلُّ شيءٍ فيها صارخاً. يدعوكَ بشكلٍ علنيٍّ وقويٍّ.

لم تستطع حيال ذلك أن تُبدي رأياً، أو حتى تنبس بكلمة، أقسمت هامسةً أن تتحفكَ بالمتعة والرّاحة.

قلتَ برغبةٍ مكبوتةٍ:

–لا أملكُ مالاً.

–أنا التي تملكه.

–إلى أين؟

–الحقْ بي، السيّارة هناك.

واندفعتَ ثملاً، وحين صرتَ بجانبها، واخترقتَ فضاء السيّارة قلتَ وأنت تتضاحك كالهازئ:

–مَنْ قال إن دمشقَ لا تشفي الجراح؟

أجابت بدلعٍ أُنثويٍّ:

–إنّهم يخطئون كثيراً فلا تأبه.

وانطلقت بكَ وبفرحك، وبعد أن تملّصت من زحمة السيّر في ساحة الأمويين، وتجاوزت لافتةً جواهر لال نهرو "إلى شارع بيروت، استدارت نحوك وسألتك:

–هل أنتَ غريب؟

رددتَ ببرودٍ واستنكار:

–ما الغريب إلاّ الشيطان.

"وكنتَ غريباً في كلِّ شيء، سكنك الحلمُ وأوهامُ شموسٍ باهتةٍ، وأحلامٌ عريضة، وأمان مسربلة بالضياء. تشدّك من يديك لتهرولا معاً.

منيّت النفسَ لأن تجدَ في دمشق مرمى لصوتك، فامتطيتَ معسولَ الرّغبة، واتجهت بكلّكَ احتراقاً في أتونها تتأبّطُ نصيحةَ ذلك الأديب، أتراك تذكر مقولته في هذا الوقت الذي تغرقُ فيه لأذنيك بشذى هذه السيّدة الأنيقة، والتي اصطادتك من لحظةِ سهوم، قال لك:

–في دمشق يمكنك أن تبتكرَ، تبتدعَ حياةً جديدةً، ترتشف من مساءاتها وصباحاتها أحداثاً

لقصصك، وكلمات لسطورك، فيها الولادة وفيها الموت الزؤام، فحارب يا بني ليكون لقدمكَ موضع في هذا الزّحام، وموضع قدم فيها هو مدى في بلدتك البعيدة، فاجتهد وجاهد.

وتطلّعتَ في وجهِ المرأةِ وقلتَ:

-إنّها متاهة!

-هي كذلك، ولكنّها قصيرة وموحية.

واعتصمتَ بالصّمت والتّأمل، وفضلّت مراقبتها وهي تجاهدُ لتتخلّصَ من قطيع السيّارات الهائج ثمَّ أَدرتَ نظركَ، تتابعُ التفاف الطّريق أمامك، أفعى مضيئة تُساهر قمراً عنيداً، ولشدّ ما أثار اندهاشك مشهد الجبال التي تحفُّ بهذا الطّريق المشعّ بالأضواء، المجمر بالمقاهي والنّوادي المتسلّقة بأكتافِ الكتلِ الصخريّة، وذلك الوادي المنبسط الذي يمرُّ فيه نهرٌ هزيلٌ، شحيحٌ، ضاجٌّ بنقيقِ الضّفادع والجنادبِ.

كنتَ راحلاً بصمتك في ملكوت الله، تقودك امرأة جميلة اختارت رجولتك، تذكّرتَ هذا فالتفتَّ إليها، شعرتَ بتقصيرٍ تجاهها، وفردتَ ذراعك وطوّقت عنقها، قلتَ وأنتَ تعبثُ بخصلةٍ من شعرٍ ناعمٍ تطايرَ مع النّسيم:

-إلى أين يا سيّدتي؟

ثم أردفتَ دون أن تتيحَ لها فرصةً للرَّدِّ:

-لا تجيبي، فما جئتِ بي لأسألكِ، أو لأحدّدَ لك وجهتكِ؟

تطلّعت بكَ، وصَهَلت ضحكتُها رنّانةً وقالت:

-وصلنا.

***

كان اللّيلُ نديّاً وشفّافاً، والرجلُ سعيد تدفعه الشرفة ذات الأضواء النّائسة والملوّنة إلى السَّهرِ والتَّأملِ والشَّراب.

قال للمرأة التي في الدّاخلِ خلفَ الزّجاجِ:

-لديك بيتٌ جميلٌ!

أجابت وقد تأوّهت بحرقةٍ:

-وما الفائدة؟

جحظت عيناه استغراباً وحرّك اليدّ التي تحملُ القدَحَ الأبيضَ:

-ما الفائدة من بيتٍ يحتضنُ الأشلاءَ بعدَ التّبعثرِ؟!

-أعني، ليس البيت كلّ شيء.

–صدّقيني، إنّه كلّ شيء، أحياناً أحلم بجدارٍ أسندُ إليه ظهري، ولولا مها...
وصمتَ كمن أصابه خَرَسٌ فجائيٌّ، ثمَّ ضربَ على الجبهةِ بقبضةِ يده.
ووضع القدحَ على المنضدة وهمَّ بالرّحيل.
سألت المرأةُ بفضولٍ:
–أكنتَ مواعداً امرأة أخرى؟
أجابَ بشيءٍ من الارتباكِ والنّدم.
–لقد نسيتها، إنّها تنتظر الآن، ولا شك بأنّها تنتظر!
–لن تغادر.
قرأَ الإصرارَ في ملامحها، فعادَ إلى مجلسهِ الوثير بقربها، أمسكَ ثانيةً القدحَ، عبَّ ما فيه وقال:
–لن أغادر ما المشكلة؟
"وساطتك المرأة بأنوثتها، وترفها، وظمئها إلى أن غبتَ عن حاضركَ، وظللتَ في سريرها ليالي متوالية، سرير ناعم، طريّ، رائحته تبعثُ على الخَدَرِ. ومن نافذةٍ قريبةٍ منك، كنتَ ترقبُ قاسيون، تُشبعه تحديقاً، وحين تملُّ تحدّيه تهبطُ بنظركَ حيث تجثم المدينةُ، تحملقُ إليها كما يحملقُ العديمُ.
ابتسمتَ خلسةً، تذكّرتَ إغراءَ الأديب لكَ بولوجكَ إيّاها، هذه التي تُحِسُّ بها الآن نقيض ما كنت تُحِسُّ به قبلَ أسابيع أو شهور.
بغتةً وبحركةٍ تبعث على الإيحاءِ، قلتَ للمرأةِ التي أحضرتِ القهوةَ:
–أريد قطعةً من جلدك.
تفتّحت عيناها عن دهشةٍ وغرابةٍ لتقول:
–هل أنتَ خليفة نزار قبّاني؟
–ربمّا؟ لكن الدّافع يختلف.
–وممّا ستبني أهرامك، مثله أيضاً؟
–بالطبع وقد بدأتُ.
ورشقتك ببسمةٍ تجاهلتها، ثم رفعت كفيّك نحو السماء تتمتمُ بشكلٍ غامضٍ، قبضت هي على جزءٍ مما قلته، تساءلت في سرّها: "ما الذي تعنيه بقولك: امنحني يا الله القدرة على الاكتساء...."
خرجتَ من لدنها وأنتَ تحشرُ مبلغاً في جيب بنطالك، ووعداً قطعته على المرأةِ بالعودة سواء أردتَ بناء الأهرام أم لا، وهبطتَ المصعدَ على عَجَلٍ، كان المساءُ يبشّرُ بالقدوم، وركضتَ في الهوام الطّلق، طرتَ كفراشةٍ زاهيةٍ وعلى شفتيك أُغنية جريئة، أردتَ مباغتةَ مها، فاندفعتَ نحو المخزن الكبير، وقفتَ أمام زجاجه الشفيف، لم تكن هي وراءه!

تسمّرت قليلاً مكانك، انتظرتَ زمناً علّها تُطِلُّ عليكَ وعلى النّاس بزيٍّ جديد.

وطالَ الانتظارُ.

سحبتَ البابَ من قبضته النّحاسيّة واخترقتَه بلهفةٍ، بحثتَ عنها، سألتَ:

قال مديرُ المتجر:

-ودّعت.

-ودّعت من؟

أجاب بلا مبالاة:

-الحياة يا رجل!

صرختَ من العمق المنشطر، أناخَ الوجعُ والصّدمة قامتك، انبلجت صحارى من الألم أمام انهدادك، مَنْ ستكتبُ لكَ أغنية صغيرة بحجم وردة آخر الليالي المسهّدة؟ ترى مَنْ اغتالَ تلك الأغنية؟ رحتَ تلقي بنظرك على ما حولك، ولا شيء غير الرّعب، خرجتَ إلى المدينة، فتحتَ الصدرَ لها وطلعت إليكَ، انسكبت أمام فوّهة جرحك بمشانقها، ومحارقها واسمنتها الحارق وقبورها وتماثيل عظمائها فشعرتَ بجزعٍ شديدٍ، وقفتَ مهدوداً ثمَّ تحاملتَ على نفسك لتطلقَ ساقيكَ للرِّيح.

-إلى أين؟

-إلى مدى يتّسع لحزني

ورحتَ تركضُ في شارعٍ طويلٍ حتى أنهكك التّعبُ، وقفتَ، كانت عيناك مطفأتين، وشفتاك يابستين.

همست بإعياءٍ.

-مها!

ماذا لو علمتَ أنّها أرسلت آخر النظرات إلى ظهرك يوم قلتَ لها: نلتقي في العاشرة؟ لقد استنجدت بآخر أنفاسها لتهتفَ بكَ، فثمّة عراء يقتحمُ شجر الروح، وكنت تبتعد، وكانت تحلمُ بأن تغطّيها، شعرتَ بالغثيان والاختناقِ، كابرتَ لتلتقطَ بعدَ ساعةٍ أو ساعتين أجرها، فتتحفك بزجاجةِ العرق "شراب الآلهة" كما كنت تسميّها، وعشاء خفيف كالعادة، ولكن شراسة اللّحظة أطبقت على عنقها.

قلتَ من جديد وبحزنٍ مريرٍ:

-مها!

وماذا لو عرفتَ أنّها كانت تصنعُ حياةً جديدةً بداخلها؟

-حامل؟

شـعرت بـالبؤسِ والغُصّـة يدوسـانك وبرغبـةٍ جامحـةٍ إلـى البكـاء، وضـعتَ وجهـك بـين كفّيـك المرتعشـين وانفجـرت تنشـجُ، فسـالَ كحـلَ المجـد والشـهرة الـذي تكحّلـت بـه قبـل أن تـأتي، ليبرقـعَ الخدّين بأخاديد السواد، كنتَ ظلَّ رجلٍ خائبٍ، رجل وحيد ومقهور، يطلُّ من نافذته، وقلبه عارٍ، وكانت المدينة الرّابضة في القاع تتعرّى بآليةٍ مقزّزةٍ.

وتقذفُ بكلِّ القبحِ في وجهك قلتَ.

–سأغمض عينيّ فقد يتساوى القبحُ والجمالُ، سأغمضُ.....

كاليائس خرجَ الكلامُ من فيكَ، تساءلتَ بخيبةِ فارسٍ أراد ذاتَ زمنٍ أن يحطِّمَ الأسوارَ العنيدة:

–وهذا العراء المترامح، مَنْ سيكسوه؟

ثمَّ امتدّت يداك إلى ملابسك، وبدأتَ بخلعها واحدةً إثر أُخرى، وعندما صارت كومةً رميتها للرّياح، وأخذت تجري على غير هدى.

❑❑❑

عندما جاء مشعل
إلى المدينة

قصة: محمد نديم

عند الساعة العاشرة. دخل (مشعل) غرفة النوم. أشعل ضوء الثريا الضخمة. تململت زوجته، في السرير العريض. وتململ معها، طفلاها التوأمان، المدحوشان خلال جسدها السمين. نظر إليها يتفحصها. الضوء القوي لم يستطع إخفاء سمرتها الغامقة.

اتجه إلى المرآة العريضة. وراح يرتدي (الدشداشة) البيضاء، اللامعة، التي جاءته هدية من قريب له يعمل في (الخليج) وعاد ينظر إلى زوجته النائمة. وراح يحادث نفسه.. كانت من أجمل فتيات القرية. لكنه عندما انتقل بها إلى البلدة، بعد أن أجر أرضه الكبيرة، المورثة له من أبيه، إلى كبير المزارعين في البلدة، تغير كل شيء. فقد أخذ يشاهد، من النساء، أشكالاً وألواناً. لا تمت زوجته (ترفه) إلى أي منهن، بصلة.

أخذ يشد (المحرمة) على رأسه، بعد أن أشرف، عصراً، على عملية (كويها) تحت فندق معمار، حتى صارت تلمع، هي الأخرى، على رأسه الكبيرة. وركز فوقها (العقال) العريض. راسماً ثنيتين، بالمحرمة، على جبينه الداكن.

في القرية، بعد زواجه من ترفه، وتوافد الأولاد والبنات، كل عام تقريباً، وانشغال ترفه بأولادها، وأعمال البيت الكبير، والأغنام التي كانت تتكاثر مثل أطفاله، في الحوش الواسع. فقد أخذ يفعل، مثل، جميع أقرانه، فقد صار يغزو مكامن (الحجيات) بعد موسم الحصاد. ولم يكن له مثل بقية الرجال الحرية في اختيار رفيقة السهرة. فقد كان عليه أن يوقف (البيك آب) أمام الخيمة (الفاضية) وكان، دوماً، يجد كل الخيم، مشغولة، تقريباً.

كانت، أية (حجية) لا تكاد تختلف عن زوجته، إلا في صبغ وجهها بالألوان، الخضراء والحمراء، وبحركات الرقص المبالغ بها وبعطرها النفاذ، الواخز.

أكمل زينته، وتطلع إلى المرآة. مزيداً من التطلع، حتى رضي عن نفسه. ومد يده، إلى عمق (مطوى) الفرش. وسحب ربطة (الخمسمائة ووضعها في عمق جيبه الأيمن. ورفع الجيب، إلى الأعلى. حتى اطمأن إلى أن الربطة ظاهرة للعيان، وخرج من الدار.

نظر إلى ساعته. كانت تقترب من الحادية عشرة، موعد السهرة المنتظرة في مطعم الـ(القصر).

في معرض انتقاد تصرفاته، فقد أخبره شريكه أبو رضوان (العلاف) أنه لم يعد يليق به، بعد هذا العمر، وحياته في البلدة، أن يداوم على زيارة الحجيات. خاصة بعد أن دخلت البلدة عصر الحضارة، وانتشرت فيها المطاعم الكثيرة الباذخة، التي أخذت تقدم، إضافة إلى الطعام والشراب، وصلات من الغناء والرقص. من قبل فنانات قادمات من الداخل.. أين الحجيات، منهن.

خلال الأسابيع الماضية، دار على كل المطاعم، والمسابح، واطلع على كل البضاعة المعروضة فيها. اكتشف أن معظم المطربات والراقصات هن حجيات متخفيات في زي بنات المدن. لكن مطعم (القصر) كان يقدم استثناء، فالمطربة (تيتا) وزميلتها الراقصة (لولا) كانتا شكلاً آخر.. هو ما يبحث عنه. وكان قد استعد لهذه السهرة، فقد حجز طاولة منذ العصر، وأكد على المعلم (طوني) أن تكون طاولته الأقرب إلى (البيست).

دخل المطعم، بمشيته المستقيمة، وهو يرفع كتفيه قليلاً، ويضع بين شفتيه الغليظتين سيجارة الكنت، ويحمل بيده اليمنى مفاتيح (البيك آب) والباكيت الأبيض و(القداحة) الكبيرة. سعى (الميتر) بين يديه، يدله على طاولته، استبقاه، بإشارة من يده. وأخذ يحتل مقعده على مهل. وهو يتفحص المكان بتؤدة. مبتعداً بنظره، قدر الإمكان، عن البيست. حيث كانت تقف (تيتا) ممسكة (الميكروفون) الأسود الكبير. تصرخ بأغنية، دارجة. وأمامها (لولا) تتمايل، على الأنغام الواردة من الآلة الموسيقية الوحيدة وهي (الأورغ)، الذي كان يحرك أصابعه عليه شاب طويل رفيع، شعره طويل، وضابط إيقاع قصير سمين، كان منفعلاً مع (الدربكة) الملتصقة به.

بعد أن وضع مشعل أغراضه أمامه على الطاولة، أخرج ورقة نقدية صغيرة من جيب الدشداشة العلوي، رماها على الطاولة، فالتقطها الميتر، وهو ينحني عدة مرات. بعد انصراف الميتر، راح مشعل يركز بصره على المغنية ورفيقتها. كانت الراقصة، سمينة وسمراء. من خلال (الجيب) الأسود، القصير المشدود حول خصرها العريض، والقميص المحفور حول الذراعين المربربتين، والصدر المكتنز الذي بدا أكثر بياضاً من بقية جسدها. أشاح عنها وأسقطها من حسابه، فقد كانت تشبه زوجته بشكل من الأشكال. وعندما ركز بصره المشحوذ على المغنية (تيتا) فقد وجدها، دون تردد، شيئاً آخر. فقد كانت طويلة، طولاً زائداً، لم يصادف مثله من قبل، ممتلئة دون إفراط. وكان (الفستان) الأسود الطويل المصنوع من قماش لامع، والمحفور أيضاً عند الذراعين، والمشقوق إلى جانب الساق اليمنى، يبدي بياضاً ناصعاً. لم يشاهده من قبل إلا على عالمة آثار أجنبية، عملت مع بعثة أثرية في قريتهم منذ عقدين من الزمن. كانت الأضواء القوية الدوارة فوق

البيست، تضفي على بياضها الناصع، لوناً وردياً. وكان شعرها الأشقر الكثيف ملموماً بربطة سوداء أيضاً، ومفروشاً إلى الخلف على شكل مؤخرة الطاووس.

وجد مشعل تيتا، حقاً، تشبه الطاووس. خاصة عندما نزلت عن البيست وراحت تتنقل بين الطاولات، ممسكة بميكروفونها الأسود وهي تلوح به أمام وجهها. كان صوتها عادياً. إضافة إلى أنها لم تكن تهتم بملاحقة اللحن والتوافق معه. لكن جميع الحاضرين كانوا متفقين على أن هذا الأمر غير مهم. فجمال (تيتا) كان يجعل صوتها جميلاً، حتى أجمل من صوت صاحبة الأغنية الأصلية.

أخذت تدور حول الطاولات المنتشرة بغير نظام. فتصافح هذا وتقرص خد ذاك. وتضع يدها على كتف شاب كان يمسك بقدحه وهو يكرعه بصحتها. ووقفت عند عجوز من المداومين على المكان، وعبثت بشعره الأبيض بأصابعها البضة، فأخذ يضحك وهو يقف مشهراً قدحه، ويدير وجهه الصغير في جميع الجهات، يشهد الجميع على حظوته لدى تيتا.

عندما وصلت تيتا إلى طاولة مشعل، وقف وهو يرص (العقال) حول رأسه. رفعت يدها البيضاء المزينة بخاتم كبير، وقرصت خده، وبحركة مدروسة قامت، بعد أن وضعت الميكروفون تحت إبطها، بترتيب المحرمة تحت عقاله الغليظ. اعتبر مشعل وبمحاكمة سريعة بينه وبين نفسه أن (تيتا) استثنته من بين الجميع، باهتمامها الخاص. فما كان منه إلا أن مد يده إلى جيبه العميقة واستخلص رزمة، من ربطة الخمسمائة، ودسها، دون تردد، في صدرها العامر وهو يحس بملمسه، من خلال ظاهر كفه، إحساساً صارخاً أسكره للحظات، انتزعت تيتا نفسها من أمامه انتزاعاً خفيفاً يوحي بالرضا، وعادت تقرص خده، ثم أخذت تبتعد عنه، وهي تحشر القطع النقدية عميقاً في صدرها. وبحركة مفاجئة رفعت يدها، وهي تلقي التحية على بضعة شباب صغار، اتخذوا طاولة قصية، وهم يرفعون أقداحهم عالياً، فإذا بها تسرع في مشيتها التي كانت حتى ذلك الوقت وئيدة. وفوجئ مشعل بها وهي تجلس بين مجموعة الشباب حول الطاولة القصية، وتزاحم أحدهم على مقعده، وهي تحيط عنقه بذراعها البيضاء، وتأخذ كأسه وتكرعها. وتظل ملتصقة بالشاب مدة تعادل جميع الوقت الذي قضته بين كل الزبائن الآخرين.

قام مشعل غاضباً وهو يجمع عدته. وخرج من المكان مسرعاً. يكاد يصدم الطاولات والجلوس حوله. عند الباب الخارجي، وقف مشعل وراح ينظر إلى حيث كانت تيتا. ما تزال جالسة. وجدها غير شاعرة بخروجه المفاجئ ولا بوجود أي من الحضور، باستثناء الشباب الذين كانت تجالسهم. ركب سيارته وأدار المحرك. بقي جامداً لحظات ثم حرك رأسه وهو يدمدم.. لعن الله البلدة ونفاقها. واندفع بالسيارة وهو يردد.. لا يوجد أفضل من الحجيات، خلقن لنا. وليس (تيتا) و(لولا).

❑❑❑

عبور

قصة: قادري عبد الخالق

.. أخيراً تجبر على العودة، كما أجبرت على الرحيل! ثلاثون سنة عجاف مرت ولم تر عينك الوطن، وها أنت متقوقعاً، واجماً، قلبك يكاد لا يخفق، في مقعد بطائرة الخطوط الجوية الوطنية، في طريقك إليه. لا تحمل من متاع سوى نعش زوجتك.

ففي خضم ليل الغربة الطويل، القصير، الهادئ، الممطر بهدوء، كنت تجد نفسك تصغي إلى ذلكم الصوت. تسمعه خفيفاً، آت من بعيد، يدق مسامعك برفق، بيد أنه قريب!

لا تزال متوجساً، واجماً! ثلاثون سنة في بلاد الغربة والغربة مرة، صعبة، مذلة وحرمان. لقد عملت في كل شيء، خصوصاً الأعمال الشاقة، السكك الحديدية، أنفاق المترو، البناء، الطرق، قنوات صرف المياه والمناجم. لم يكن لديك مؤهل سوى قوتك البدنية. ثلاثون سنة هناك، عدو الأمس آواك. شغلك. أعطاك حقوقك. اليوم تقاعدت. لولا وصية زوجتك وإصرارها في مرضها وتوسلاتها بأن توارى جثتها في مسقط رأسكما –وأنت لم تخلف وعداً في حياتك لحي، فما بالك بميت –لما فكرت أبداً في العودة إلى أرض الوطن.

وتشعر برعشة غريبة في قلبك. سؤال يشغل بالك طول الرحلة، أكثر مما يشغلك البحث عن الكلمات التي تستقبل بها صهرك، لخضر، الوحيد الذي سيكون في انتظارك. فمثل هذه اللقاءات تكون بأحضان مفتوحة وكلمات ملؤها الشوق والمحبة! أيكون لخضر تلقى البرقية في وقتها المناسب؟ أهو في انتظارك بالمطار؟ يشعر الإنسان باليتم أحياناً، عندما يأتي إلى مكان ما ولا يجد أحداً في انتظاره! تبتسم تفتح عينيك على وهج الأضواء البراقة لهذا المارد الضخم، نحن الآن فوق جبال البيريني. ساعة واحدة وتحط الطائرة على أرض الوطن.. أرضك الحبيبة.

فجأة تراءت إلى مخيلتك صورة البيت كما تركته آخر مرة، نظيفاً جميلاً مكسواً بأوراق الدالية، تحوم في فنائه الواسع بضع دجاجات، ويرقد على عتبة بابه كلبك بوبي، تحوطه أشجار التين الهندي المدرعة بالأشواك، تفاجئك رغبة قوية في البكاء، تزجر دموعك في مآقيها، عودتك الغربة على كتم

ما يجيش في صدرك من مشاعر. كم تحب تلك البقعة! ثمة أماكن لا تنسى، حفرت أخاديد في الذاكرة. تحب في"مسيردة"، باديتها التي تزخرفها، بين ربوتين، عند سفح جبل، هنا وهناك، بساتين صغيرة، تزينها أشجار التين والرمان، بهجة للناظرين، تنساب في ثناياها جداول رقراقة، عذبة، أوردة تحمل الدم إلى التربة، اعتدت أن تستحم في مياهها في وقت الحر وتصطاد في غاباتها الأرانب والحجل. كان ذلك قبل ثلاثين سنة واليوم ولا شك أن القرية كبرت، وبالتأكيد أصبحت أكثر تحضيراً وخصوصاً في الزراعة. لم لا؟ أليست مياهها عذبة وتربتها أخصب تربة في المنطقة؟

وتحملك الذكريات إلى الوراء، إلى سنين طويلة مضت ولم تترك وراءها سوى قصص ترويها العجائز للأطفال حول مواقد الفحم. كتلك الليلة من شتاء سنة 60، عندما انطلقت للعبور، بذلك الرفيق القادم من الشرق في مهمة اتصال. لم يكن معك من سلاح سوى مقص الأسلاك. تسلقتما ظهر هضبة، ثم مشيتما بمحاذاة حافة النهر كنتما قاب قوسين أو أدنى من الحدود، فجأة سمعت وقع خطوات وحركة حشيش. قفزت وراء سدرة. ارتمى رفيقك تحت ديسة. ليس من صوت سوى دقات قلبيكما. هل أبصروكما؟ لا تدرى! جازفت بإلقاء نظرة خاطفة. لا شيء بدا واضحاً في الظلام. شعرت بهم يتوقفون. تمتمات خافتة تناهت إلى سمعك. هل كانوا يتشاورون؟ ران صمت غير طويل. سرعان ما بددته دمدمات الرشاشات من كل مكان.. هدوء. ثم صرخة: اقتلوهم، تلتها صرخات.. شقت السكون.. صرخت في وجه رفيقك:

–انبطح.. خيانة، خيانة!

في لمح البصر، انطلق الرصاص، قيامة من الرصاص، انفجار واحد ممتد باعث على الجنون. التصقتما أرضاً، من فوق رؤوسكما عاصفة من النار. فتحت عينيك قليلاً ثم أوصدتهما، ارتعدت الدنيا من حولكما. اختنقت. كم مضى من الوقت؟ لا تدري. كل محاولات الهرب وئدت حيث ولدت. في خضم ازدحام وابل الرصاص تناهى إلى سمعك أنينه. غرست مرفقك في التراب، زحفت صوب الصوت، بعد لأي بلغته، أجلسته سانداً رأسه إلى صدرك، فحصته بأصابعك كانت جروحه تنز دماً لزجاً. بهمهمة مبهمة وحركة متباطئة متثاقلة استقر جسده على الأرض والجرح فاغر ينزف. شغلت عينيك عنه بنظرة في قلب السماء ومن حولك. مكثت ساكناً بلا حراك، محتجباً خلف سدرة. موطناً نفسك على تحمل كل ما حبلت به الساعات الآتية. هدأت عاصفة النار. لملمت شتات قوتك، مرتكزاً على ذراعيك، بكثير من الحيطة والحذر، مع توالي الزمن، استطعت أن تشق بجسده طريقاً وراء الحدود.

كنت وقتها مسؤولاً محلياً في المنطقة. تجمع الاشتراكات والتبرعات وتوزع المناشير وتهرب الجرحى وراء الحدود. كنت وحيداً إلى اليوم الذي جاء فيه القائد، الذي نجا بأعجوبة من التمشيطّ، مجروحاً للنقاهة والراحة ريثما تمرره وراء الخط الشائك. كنت تخبئه في "الكانية" هي مطمورة هيأتها لاستقبال الأخوة. في انتظار عبور الحدود.

نسفت القرية التي آوت القائد ومجموعته عن بكرة أبيها. تسللت الدبابات والعربات في الظلمة

خابية المصابيح، وضعت العتاد والجنود، حوطوا القرية من بعيد حلت الطائرات مع بزوغ الشمس تمطر الأرض بالقنابل، تعززها المدافع التي تصب الويل إلى أن غابت القرية في ظلام من دخان وغبار. استمرت المعركة من جانب واحد باستثناء بعض الاشتباكات هنا وهناك، إلى أن مالت الشمس إلى المغيب. تواصل البحث في اليوم الموالي، بالجنود، بالكلاب المدربة، فتش العدو البيوت الطينية، زرائب البهائم، أخمام الدجاج، حقول التين والزيتون، الكهوف، مغارات الجبال.

لم يعثر على شيء. مشط المنطقة شبراً، شبراً نصب الكمائن ليل نهار. ساق الأهالي إلى المركز.

استنطق الشيوخ، النساء، والأطفال، مسلطاً ألوان العذاب على دوي الثوار. دون أن يسحب منهم كلمة واحدة، أخيراً أسر بعضهم إلى أن ينتهي التمشيط.

تنتشر رائحة البارود ويتصاعد الدخان في السماء. تضطرب نساء الدشرة. تمضي الأيام والشهور. تتقطع الأقدام في الطريق، لا خبر، لا من يدري، ماذا جرى لهم يا ترى؟ في أي مكان من الجبل هم الآن؟ في أي واد يا ترى؟ هل يعودون؟ يلتقين في العين، يتبادلن أخبار التمشيط.

هذا بعضهن عائدات، تجترن الآلام أغنيات حزينة، أنات اختلطت بابتهالات إلى العلي القدير. يخطرن الواحدة تلو الأخرى، الجرة تقصم ظهورهن، حزمة الحطب قرمطت خطواتهن. في بيوت الثوار يعشش الألم، امرأة الثوري تعيش على التضحية يسبل زوجها روحه في سبيل الحرية، وتسلم هي زوجها إلى الجبل وتسلم معه قلبها ومصيرها ومستقبل أطفالهما. تبقى فريسة للقلق. تروح تنتظر وتنذر النذور، تشعل الشموع في ضريح سيدي محمد بن يحيى. تبتهل إلى الله أن يعيد الثوار مبجلين بالنصر. يتكور القلق في صدورهن، يتحول إلى خوف. تعتصر كرة الخوف الأفئدة والأكباد دموعاً. يمتزج القلق بالخوف والدموع. تظل نساء الثوار في رعب متواصل وترقب لحادث مشؤوم يطرق عليهن الباب. تعيش في وفاق تام، الزوجة مع حماتها، أصبحن في الهم سواء، يفيض الود بينهن، يطمرن اختلافات الماضي –بنات الغيرة –، تتعاون على شظف العيش يداً بيد. يفضفضن عن أنفسهن بترديد أنشودة حزينة تصدع حجر الدار، تهدهد الأطفال فتجلب النعاس إلى عيونهم، يرق لأصواتهن هوام الليل وحيوانات الدشرة فتنام، إلا هن، يأرقن، فيتخيلن الغائب في صراع مع الموت مع العدو وسط النار التي تتساقط على رؤوسهم من السماء من الأرض من الدبابات من كل جانب. يسائلن الحيطان المطلية بالجير، حفر النار وقد خبت، المحراث، المنجل المعلق على مسمار، الفراش المطوي على صندوق و راء الباب، فتحول أنشودة الهدهدة هذه دونهن والبكاء على فراق بعضهم.

كانت ليلة من ليالي الصيف غاب فيها القمر. لا يسمع فيها، نباح كلب –منع النظام الأهالي من تربية الكلاب –. انبعثت من الحقول، تحت سكون السماء الصافية خرج القائد، تصاعدت من شاطئ "معروف" المقابل للدشرة. فتحت الباب السري للكانية، خرج القائد. كان العشاء على المائدة. تعشى. قضى حاجاته. أشبع من السير بعد أن قضى النهار حبيساً فيها وملأ رئتيه بالهواء، فالظلام

كفيل بحجبه عن العيون. أمضيتما الساعات الأولى من الليل في حديث متشعب. ثم، باختصار تحدثتما عن موعد العبور. اتخذ الحديث منعرجاً جديداً. شرع يسألك عن المقاومة والجبهة. حاصرنك بأسئلة غريبة، مثل ما هي الثورة؟ ما هو دورك فيها؟ ماذا يجب أن يكون عليه سلوكك تجاه مسؤولي الجبهة؟ مركزاً على الطاعة، أربكتك الكلمة، شعرت أنه يمهد لأمر مهم، ازدادت ظنونك عندما راح يسألك عن الأهالي، عائلات بعض إخوانك الثوار، أبنائهم، بناتهم، أسمائهم، سنهم. كان يدس عيونه في الأرض، لا يرفعهما إلا لماماً، عيون معتمة كالبئر التي ليس لها قرار، تريد أن تبوح، بل كادت أن تنطق بشيء دفين. كان ينكش الأرض بعود يابس تارة، يرسم خطوطاً ودوائر تارة أخرى، يمسحها بقدمه، يهش بالعود على البعوض الحائم حولكما. يسألك، يعود ويكتب أشياء أخرى يشطبها، يمسح الأرض بإحدى قدميه كرة أخرى. رفع رأسه تفرسك ملياً، استطعت أن تقرأ في عيونه بوضوح شيئاً، لم تعهده فيه وأردف قائلاً:

–الاشتراكات المادية غير كافية؟ وأجبته:

–المبلغ حددته الجبهة.

صارخاً في وجهك.

–أنت تعرف قصدي جيداً.

–لم أفهم!

–قصدي أنها ناقصة. هل فهمت؟ الاشتراكات تصل إلى القيادة ناقصة!

–لا علم لي بهذا.

شرحت له طريقة جمع الاشتراكات وكيفية تسليمها إلى مسؤولي المالية. لم يكترث بشروحك وأضاف قائلاً:

–كيف بتحرير تقرير عن هذه القضية وتسليمه للقيادة هناك.

–لم يطعن أحد في إخلاصي ووفائي للثورة.

ثم أطرق قليلاً. وعاد يسألك عن الأهالي، يخص من بينهم بيت البشير. قال:

–أريد ابنته لطيفة؟!

للوهلة الأولى بقيت واجماً لا تصدق ما سمعت ظاناً أن القائد يشتمك، بقيت تنظر إليه بلا حراك، دون ترميشة عين، كمن تلقى بغتة نبأ كارثة. انتابتك رعشة عارمة، تفصد العرق بين جبينك، فار دمك في العروق، وددت لو تخنقه وتردمه في الكانية، ملكت غضبك الذي لم يلاحظ، ابتلعت آلاف الأسئلة التي وددت طرحها عليه، مثل هل نحن نسير إلى الأمام أم إلى الوراء؟ أنت، قررت أن تسير إلى الأمام دون أن تنظر إلى الوراء. الشيء الذي كان مرعباً فيه انهار. تولد القلق، تفاقم، منذ اللحظة التي وضعت في التفكير بالتخلص من هذا القذر، عززه الصمت الذي ران على المكان.

قلت:

-إنها فتاة صغيرة، لم تتجاوز ربيعها الخامس عشر. والدها وأخوها البكر في الجبل، تنتظر عودتهم مبجلين بالنصر. تحلم بالاستقلال لتتفتح وردة في بيت ولد الحلال.

في جميع الأوقات، في هذه اللحظة بالذات، بدا لك القائد شخصاً غريباً لا تعرفه.

هل يمكن للناس أن يتحولوا فجأة إلى غرباء عن بعضهم بعضاً؟ هاهو الزمن يعكس حال اثنين من هذه الأشباح التي لا وجوه لها. أيعقل أن يتحول الجميع إلى أحجار؟ ما الذي حدث لهم! أيظن أن بنات الناس جميعهن أصبحن دمى يتلاعب بها العسكريون والسياسيون؟ الثوار جسم واحد، روح واحدة، لا عبرة لما جرى بينهم في السلم، نحن عائلة واحدة، مهما اختلفنا ولو كان الجندي عدو الجندي لا يتركه إذا رآه في خطر. هكذا نفهم. هذا قدر ملعون، ظروف الحرب غير ظروف السلم. تأتي ساعات يتخلى فيها الأخ عن أخيه يبكي ولكن ما نفع البكاء! إذا كان لا بد أن يموت واحد فلا موجب لأن يموت الكل. الثورة لا ترحم.

عدت إلى غرفتك، تلخص في خاطرك كل ما تناهى إلى سمعك من قبل، برزت من خلال ذلك صور عنيفة، هيمنت على فكرك المنكوش. مستحيل التخلص منها.

حاولت النوم، الحر شديد. خشيت أن لا تستطيع أن تفعل شيئاً، لا بد أن تقوم بشيء من أجل السي بشير، حتى تستطيع أن تنظر في عينيه مباشرة، غداة تلقاه وهامتك مرفوعة. وأن تصون الأمانة. وعداً قطعته على نفسك، يوم التحق السي البشير بالصفوف الأولى للثوار. لا تزال كلماته تقرع أذني:

-الأولاد.. الأولاد. يا عبد القادر!

لم يوصيك بشياهه أو بقره ولا أرضه أو حقوله الغناء، بل أوصاك بأولاده.

لتذهب الطاعة إلى الجحيم، فمن الطاعة ما يؤدي حتماً إلى الهلاك! كل كلب يقتله العدو سيكتب شهيداً. كل ثوري يموت من أجل مبدأ ويقتله سيكتب خائناً. لست تدري لماذا في حروبك تجدك، دائماً تسدد بندقيتك ضد نفسك؟ هل سيذكر القرويون الأعمال التي قمت بها؟ بل لا بد أن يذكروها ولا بد أن يذكروك، عندما يتحدثون عن الثورة، فأنت نفسك تحدثت عن الشهداء وتمنيت أن تكون التراب الذي سقطوا عليه.

صخرة، بحجم جبل "زنضل"، باتت تضغط على صدرك. لم تذق لذة الكرى، لم تجد له سبيلاً. مفتوحتان، عيناك شاخصتان، تحدقان في قصب سقف الغرفة، أمضيت الليل كله تتلظى. انتفضت من فراشك. أنت الشخص الوحيد الذي سيرى العار، أتكون شاهداً عليه؟ إلى متى سيتعين عليك الاحتفاظ بالسر الرهيب؟ عندما تحبل الفتاة، يبدو كل شيء بوضوح قد، تلقي بنفسها في مطمورة، يبعث أبوها الأخ ليقتلها، يتكفل بها النظام وتلقى المصير نفسه. كم هو غريب أن يساورك الآن هذا الشعور بالذنب؟

-"هل يمكن أن يكون امتحان؟ أيمتحنك القذر؟ أبعد كل هذه السنين التي أمضيتها في الخدمة بتفان تمتحن؟ هيهات لقد فات وقت الامتحان! أي نوع من الرجال هو؟ نذل؟ هل هو معذور؟ أيظنك قواداً؟ أم يتعمد استفزازك. أم الآخرون يريدون بك شراً؟

هززت رأسك بعنف كي تتخلص من الأفكار المزعجة. التفكير الهادئ الذي لم تألفه في الماضي، أصبح مفروضاً عليك الآن. مرغم أن تفكر، أن تحسب، أن تنظر حولك، أن تختار كلماتك، مواضع خطواتك. هذا هو مبعث الاختلاط في مشاعرك. كانت نسمات الليل تهب على أغصان أشجار التين فتحدث أوراقها الكبيرة خشخشة تشبه الحشرجة. نظرت إلى الخارج، حقول القمح التي لا ترتفع أكثر من ذراع تنتظر الحصاد، قوسها الحر كادت سنابلها تلامس الأرض.

طرأت فكرة على ذهنك، أثارت في أوصالك رعدة عارمة، رغبة هادئة أولاً ثم مخيفة، امتزاج الهدوء بالخوف، أفرز عنفاً متصاعداً، ليس لك عليه قرار. تعلمت أن لا تخاف الموت. أنت لا تخاف. ممن تخاف؟ من العدو؟ لا. عدوك، يعرفك وتعرفه، يراقبك وتراقبه، لا ينتظر سوى اللحظة السانحة لينقض عليك. الخوف إذن من العدو المستتر؟ هاهو الذئب قد سلخ أنيابه، تقاطر لعابه. طول عملك في النظام ما كنت تخشى إلا سواه. ولقد قررت أن تتركه لعدوك. لمعت هذه الأفكار في رأسك كوميض برق متقطع. لم تعرف كيف تبعدها عن مخيلّتك، من ورائها كان دافع أقوى يدفع بك إلى الإقدام في ولوج باب الخطر. إنه الشوق إلى معانقة الشهادة في ساحة الوغى، الرغبة في امتحان رجولتك على نحو أقوى من كل ما سبق، ثم هذه هي أمنيتك التي كنت تضمرها وتخدعك نفسك عن تحقيقها. أمنيتك الآن أن تلقي بالخائن إلى حتفه، الخطة واضحة، فقط عليك أن تهيئ عائلة البشير إلى الرحلة ثم تبدأ بالتنفيذ:

في الصباح، تلتقي بالبقال في مقهى الحصير، تزعم أن البشير يعود الليلة لزيارة أهله، سيسمعكما من يحمل المعلومة ساخنة إلى المركز.

في الثلاثين من عمره أو يزيد قليلاً، كان القائد، قوياً ومجادلاً صعب المراس. يجادل بحدة وبطريقة واحدة كل المواضيع التي ناقشتماها. في اليوم الموالي استرد رباطة جأشه تناول منك سيجارة، حاول أن يمارس عليك ضغوطاً جديدة وشديدة، بأسئلة سافرة تماماً عن مبلغ المال الذي تجمعه. ثم أقدمت على المخاطرة وقصفته بما لم يضرب له حساباً!

-رغباتك أوامر أيها القائد الليلة موعدك مع الفتاة، فقد هيئ المضجع.

بهت الرجل ولم يصدق ما سمع وقال:

-هنا في بيتك؟

-بلا، في بيت البشير.

في كثير من الأحيان كنت تسأل نفسك: هل كان القائد خائناً؟ أم الخائن أنت؟ لسنوات عديدة

مضت ظلت حكايته تحز نفسك بحد السكين وتؤرق مضجعك. كلما أخذك الحنين إلى الماضي توجعك ذكراها.

خرجت بالعائلة؟ الأم والبنتين. ظلام حالك غمركم، دورية كاملة من جيش العدو، كانت في استقبال العريس. على بعد خطوات من المسير سمعتم طلقات نارية كما لو أنها صوبت فوق رؤوسكم، آتية من باطن الدشرة. أرعد دونها أغصان الأشجار وجدران البيوت الطينية. تلتها طلقات نارية أخرى وأخيرة، لكن دويها سرعان ما تلاشي. السكون الذي أعقب ذلك بددته طلقات من الزغاريد الحارة معلنة استشهاد القائد، –سيطلق اسمه على مدرسة القرية –واصلتم السير، لا شيء بدا واضحاً خلفكم. لم يكن هناك شيء مهم يستحق أن تبقى من أجله. مادمت قد تحررت من العذاب الذي حز نفسك. الحدود على بعد خطوات. لا أثر حتى لنملة، الصمت يلف كل شيء. أخيراً عبرتم الحدود.

.. وتغرق في الوجوم وتزداد تقوقعاً في مقعدك، ويزداد قلبك انقباضاً، مسحة داكنة من الحزن ترتسم معالمها على مشاعرك، تشرق عينيك بالدمع، تبتلع صرخة كادت تفلت منك: "السي البشير.. لطيفة ماتت. ماتت!"، بينما يرتفع صوت المضيفة عذباً:

–أعزائي المسافرين الرحلة 2245، باريس تلمسان، تقترب من نهايتها، الحرارة الخارجية 38 [5] م، الرطوبة 33%، نتمنى أنكم قضيتم برفقتنا رحلة ممتعة، شدوا الأحزمة، الطائرة تستعد للهبوط.

تنبهك المضيفة التي تمر في الرواق إلى ربط حزام مقعدك، على وشك الهبوط لقد وصلنا إذاً!

تمضي ساعة في المطار بين إجراءات التفتيش والجوازات والانتظار الطويل، ويستغرب الجمركي، كيف تعود بدون حقائب! يمضي اللقاء أقل حرارة مما توقعت. تستلما التابوت. تشحناه في سيارة جي 5. المقبرة في قريتك أقصى الحدود على بعد مائة كيلو متر غرباً. بعض السيارات القادمة من الاتجاه المعاكس توقفت على جانب الطريق، أغطية محركاتها مفتوحة لتبرد.

مغنية –الجزائر

❑❑❑

آفــاق

قراءات...متابعات...حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

السيرة الذاتية

حضور الوثيقة ومناورات الذاكرة

كان عالم النفس الشهير (كارل غوستاف يونغ) . كما تقول محررة سيرته الذاتية (أنبيلا يافه) . يكره عرض حياته الخاصة أمام الجمهور . ولمّا خضع أخيراً لإلحاح أصدقائه . وكان قد تجاوز الثمانين من عمره . وافق، على الرغم من طول تردده وشكوكه، على سرد أحداث حياته لتكون مهمة محررة السيرة طرح الأسئلة وتدوين الإجابات فقط. وبعد عدد من اللقاءات بدأ يونغ يتخلص من تحفظه، وراح يفتح ثغرات في القشرة الصلدة من ذاكرته، ليطل على الأعماق . حيث الطفولة البعيدة بصورها و ألوانها وأحلامها، وكذلك مرحلتا المراهقة والشباب... ثم، بعد رواية كثيرٍ من ذكرياته المبكرة أبلغ المحررة بأنه يرغب في كتابة ذكريات طفولته مباشرة. وقد نسي يونغ تحت عبء الزمن والشيخوخة معلومات محددة عن أحداث خارجية بعينها، ولم يبق في ذاكرته إلاّ الجوهر الروحي لتجاربه، كما يؤكده هو، ومحررة سيرته الذاتية.[1]

ما ورد آنفاً يضعنا أمام جملة من التساؤلات: إلى أي مدى يستطيع المرء مراوغة النسيان بعد هذه السنوات كلها؟ وهل ستسعفه الذاكرة، مع غياب الوثيقة، أم أنها ستخونه؟

عاش الشاعر الإسباني رفائيل البرتي معظم سنوات القرن العشرين، وفي أواسط عمره كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية، ولكنه لم يشرع بكتابة الجزء الثاني إلاّ بعد تخطيه الثمانين، وأطلق على هذا الجزء عنوان (الغابة الضائعة).

في (الغابة الضائعة) يتذكر ألبرتي . أو هكذا يريد أن يوهمنا . أدق التفصيلات عن أشياء وحوادث قصية (الألوان والأشجار والأزهار والصخور وهزيم الريح وهدير البحر وهديل الطيور... الخ)... فهل يمكننا، هنا، أن نفصل بين رؤيا الشاعر، والواقعة الطبيعية والتاريخية... بين الخيال والحقيقة؟

ينطبق الأمر نفسه على مذكرات بابلو نيرودا . الشاعر التشيلي الكبير . الذي أتم كتابتها بعد الستين... لنقرأ هذا المقطع، وهو يتحدث فيه عن مشهد ينتمي إلى سنوات طفولته الأولى:

((في دار السيد (كارلوس ماسون) كانت تجري الاحتفالات الكبرى في مناسبات الأعياد... في كل وليمة كان يدعو إليها، كان ثمة أوز مع كرفس، خرفان مشوية على السفود، وحليب متخثر مثلج في نهاية

[1] ذكريات، أحلام وتأملات . كارل غوستاف يونغ . ترجمة ناصرة السعدون، دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ط1/2001 . مقدمة المحررة.

الأكل... رب العائلة ذو الشعر الكثيف المسترسل الأبيض كان يجلس في رأس المائدة غير المتناهية، وإزاءه زوجته... خلفه كان يوجد علم تشيلي كبير، وقد ألصق عليه بدبوس راية أمريكا الشمالية ولكن بحجم صغير جداً....))[1].

هل بالمستطاع الثقة تماماً بتفصيلات ما كتبه نيرودا؟

إن توجهنا لقراءة كتاب كتبت على غلافه كلمة (سيرة) أو (سيرة ذاتية) أو (مذكرات) تجعلنا أمام أفق توقع مغاير لذلك الذي يواجهنا مع كتاب آخر كتبت على غلافه كلمة (قصة) أو (ملحمة) أو (رواية)... ففي الحالة الأولى نكون مهيئين لتلقي حقائق يُفترض أنها تنتمي إلى التاريخ، أما في الثانية فيكون تهيؤنا لتلقي عمل أدبي نسغه الخيال قبل كل شيء.

صحيح أن كاتب السيرة الذاتية لا يقوم بوظيفة المؤرخ إلا بحدود ضيقة، لكنه معني أساساً باستجلاء صيرورة ذات إنسانية بعمقها النفسي، ومحدداتها الاجتماعية، وتكوينها الثقافي، على خلفية واقع تاريخي/ موضوعي. فكاتب السيرة الذاتية يقف بين الروائي والمؤرخ... بين الفنان والعالم.. يستعير بعضاً من وسائلهما وأدواتهما وتقنياتهما ليدخل حقلاً آخر، ويقول شيئاً مختلفاً. فالسيرة الذاتية تنتمي إلى الأجناس السردية، وتأخذ منها بعض طرقها وقوانينها وأشكالها، غير أنها تختلف عن تلك الأجناس في نواح عديدة منها . وأهمها ربما . الطابع الذاتي الذي يسم السيرة الذاتية، والصدق الواقعي/ التاريخي افتراضاً... أي ابتعادها عن تدخل الخيال الخلاق الذي يعد المحرك الأول لكتابة الرواية . على سبيل المثال . واعتمادها، إلى حد كبير على الوثيقة.

خلال ثلاث سنوات قرأ الروائي الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز آلاف الوثائق عن الجنرال بوليفار قبل أن يشرع بكتابة روايته (الجنرال في متاهته). وعند نشرها واجه اعتراضات كبيرة من قبل النقاد وغيرهم بحجة أن بطل روايته هو صورة مشوهة، أو غير دقيقة عن الجنرال الحقيقي. وكان رد ماركيز أنه وجد الجنرال ورآه هكذا... فهو لم يدَّع أنه يكتب سيرة ذاتية، بل عملاً روائياً، يعد التخييل قانونه البنيوي الأول على حد تعبير تودوروف. فكلمة (رواية) المدونة على غلاف الكتاب ستعفي ماركيز حتماً من المساءلة ومحاكمة التاريخ.

إن كتابة السيرة الذاتية هي وسيلة دفاعية ضد الموت والنسيان... ضد العدم الشاخص، إذ يسجل الوعي، في لحظة توتر وجودي اقتراحه البديل عن الخلود الفيزياوي المحال، ويُنشيء خطاباً مترعاً بنبض الحياة والتاريخ... وهي أيضاً، محاولة لاستعادة ما تبدد وضاع تحت حوافر الزمان، ورَغبة في اقتناص المعنى . معنى ما حدث وجرى ومضى كله . والعثور على السر... السر العميق الذي نعتقد بأنه أُس الحياة والوجود . والذي قد يكون وهماً في نهاية المطاف.

ومن خلال كتابة السيرة الذاتية تنشط الذاكرة، لا في سبيل إلقاء مخزونها إلى العراء، وإنما لموارة وحجب ما تريد هي موارته وحجبه من ذلك المخزون. فبقدر ما تفصح الذاكرة عن أشيائها الدفينة فإنها تناور أيضاً لتموّه وتخادع. وكتابة السيرة الذاتية هي الذروة في سعي الذات لتأكيد ذاتيتها ووجودها في العالم، لذلك من الصعب أن يكون المرء موضوعياً بدرجة كافية وهو ينجز كتابة سيرته الذاتية. فلا أحد يقبل أن يعطي صورة مشوهة عن نفسه حتى وإن كانت حقيقة تلك الصورة مشوهة في أساسها. فالنزوع

[1] مذكرات بابلونيرودا . ترجمة د. محمود صبح . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط1978/2 ص16-17.

إلى التسويغ والتجميل . بنسب متفاوتة . يطبع كل سيرة ذاتية، لا محالة. وحتى أولئك الذين ارتضوا نشر الغسيل الوسخ من تفاصيل حيواتهم . مثل جان جاك روسو (على سبيل المثال) . إنما كانت الرغبة تحدوهم في رسم صورة استثنائية مميزة عن أنفسهم، أو إعلان تذمرهم من/ وتحديهم للقيم والمواضعات السائدة والذوق العام. غير أن درجة الموضوعية تكون أكبر عندما يتصدى شخص آخر لكتابة سيرة امرئ ما، لأنه يكون بمنجى عن تلك الوسائل الدفاعية الذاتية التي سيلجأ المرء للتحصن وراءها. ولكن، وفي الوقت نفسه، ستبقى مناطق غائرة، وغير مكشوفة من أعماق نفس وذاكرة . بطل السيرة . لكاتبها.

عندما ينكب أحدٌ ما على كتابة سيرته الذاتية فإنما يحاول الإعلان عن فرادته . بغض النظر عن مشروعية ادعائه . ولا شك أن الإحساس بالفرادة يكون دافعاً مناسباً ليسترجع الإنسان ما مرَّ من حوادث في حياته (حكايات حب ومغامرات وصداقات وأسفار وحروب وأزمات...الخ) لكي يقول كلمته الخيرة قبل أن يمضي. أو يمارس نوعاً من تصفية الحساب مع الذات.

تدخّل كارل يونغ ليكتب فصولاً من سيرته، على الرغم من الإرهاق الذي كان يعانيه بسبب الكتابة، وهو في طور متقدم من الشيخوخة... نقول؛ تدخل، قبل فوات الأوان، لأنه شكك، ربما، في مقدرة المحررة على إنجاز سيرته الذاتية، أو ليتحاشى ما يمكن أن يلحق بتاريخه من تحريف وزيف وزوغان عن الحقائق... أم تراه أراد أن يقطع الطريق على الآخرين في أن يكتبوا ما يروق لهم؟ أم أنه سعى إلى إخفاء حقائق بعينها؟.

وبالمقابل، ماذا حصل، عندما لم يكتب إرنست همنغواي سيرته الذاتية؟.. كيف اختلفت الوقائع والصور والتفسيرات بعد موته في كل ما يتعلق بمغامراته وكتاباته وعلاقاته، وأسباب انتحاره، في كل محاولة، من قبل كاتبي سيرته، وهم كثر لاحتواء شخصيته وتاريخه؟

لقد بث أجزاء من حياته في نسيج نصوصه الإبداعية، ولكن هل يمكن استخلاص حياة امرئ ما بالحفر في الطبقات التحتية من كتاباته؟ إلى أي حد يمكن فصل الخيالي عن الواقعي، ها هنا؟ والتصور عن الحقيقة؟ والأمنية عن التاريخ؟.

إن السيرة الذاتية المكتوبة هي نص أدبي في نهاية الأمر، منجزة بوساطة اللغة التي تستطيع أن تقارب الواقع والتاريخ، بهذا القدر أو ذاك، ولكنها لن تستطيع أن تتطابق معهما.

العراق - سعد محمد رحيم

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الجابري

((في القلعة))

مأمون الجابري أديب متنوع الاهتمامات. ولد في حلب عام 1931. نال إجازة الحقوق. وكتب في معظم الأجناس الأدبية: في الشعر والقصة والرواية، وأصدر خمس مجموعات قصصية هي: سحابة صيف (1995)، والبعد المضيء (1996)، وسمفونية الأجنحة (2000)، وشمولية الفوضى (2001)، وحديث السيد (2002)، وثلاث مجموعات شعرية هي: رحيل القوارب (1999)، ووجه البحيرة (2001)، وكما الريح لا تأتي (2002)، وروايتان هما: شمعة للحزن (2001)، والقلعة (2001)...

وسنحاول تحليل روايته (القلعة). وهي في (286) صفحة من القطع الكبير، في حوالي تسعين ألف كلمة. وتتصدّر الغلاف صورة قلعة حلب، وهي تصعد في الفضاء، وإلى جانبها مئذنة المسجد الأموي الكبير بحلب.

وتبدأ الرواية بصورتين بائستين من صور الحياة الحلبية في مطلع الربع الأول من القرن العشرين: الأولى صورة الكلاب الضالة الشاردة وقد ملأت ما حول القلعة، مع حلول الظلام، وكأنما شعرت بغريزتها بما يُمارس من ضغط وإرهاب فأخذت تطلق عواء شديداً، ولعلها الصورة المشابهة في خاتمة الرواية لأولئك المناضلين الذين بذلوا حياتهم من أجل وطنهم فلم يفوزوا، في العهد الوطني، بعظمة.

وأما الصورة الثانية فهي صورة السجناء الوطنيين الذين اعتقلتهم القوات الفرنسية المستعمرة، في (خان اسطنبول)، حيث حشرت، في غرفة لا تتسع لخمسة أشخاص، أكثر من عشرين معتقلاً، وقد رُسمت على جدران الغرفة كتابات وأسماء مَنْ سبقوهم من المعتقلين الوطنيين، حيث كانت تدخل أفواج، وتخرج أفواج إلى الإفراج أو الإعدام.

*

1-الشخصيات/ الفواعل:

يرى التحليل السردي أن (الشخصية) جوهر. وقد حوّل (بروب) الشخصيات إلى نماذج بسيطة مؤسسة على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات (البطل، المساعد، الشرير... الخ) وعلى الرغم من إدراكنا أنه ليس ثمة قصة دون شخصيات أو فواعل فإن بروب اهتم بـ(الوظائف) أكثر من اهتمامه بالشخصيات. وحدد الوظائف في مجموع القصص بإحدى وثلاثين وظيفة، أما الشخصيات عند رولان بارت فهي (كائنات

مــن ورق)، والمؤلــف (المــادي) للقصـــة لا يمكــن أن يخــتلط مــع راويهـــا، فالـــذي يــتكلم فـــي

القصة هو غير الذي يكتبها، والذي يكتبها هو غير الذي كان، وبهذا نضع أيدينا على ثلاث شخصيات هي: (كاتب) القصة، و(راويها)، و(بطلها). في حين يرى (بروب) أن مرسل القصة لا يخرج عن واحد من ثلاثة:

- الأول هو (المؤلف) الذي يكتب القصة. والقصة في هذه الحالة، هي تعبير صادر عن (أنا) خارج عنها.
- الثاني هو (الراوي) وهو نوع من أنواع الوعي غير الشخصي، يعلم ما في داخل شخصياته وما في خارجها.
- الثالث هو (الذي يملي) على الراوي ما تعرفه الشخصيات.

وعندما جاء (غريماس) بنظريته في (العوامل) نصّ على ثلاثة متضادة، هي:

1-العامل الذات/ والعامل الموضوع.

2-العامل المساعد/ والعامل المعاكس.

3-العامل

والشخصيات في هذه الرواية، تنقسم إلى نوعين: شخصيات معادية، تتمثل في السرجان (موريس) الذي يقود مفرزة الإعدام، ويمارس الإرهاب على المواطنين، والعسكري السنغالي الأسود (موكابي) الذي كان يشمل المعتقلين بنظراته الحزينة، ثم يغطي هذا التعاطف بقهقهات عالية تطمئن رؤساءه. ولكنه لم يستطع الاستمرار في هذه الازدواجية، فأظهر الحزن والألم على الوطنيين الذين كانت تذيقهم فرنسا مرّ العذاب، الأمر الذي يلفت نظر رؤسائه، فأسرعوا باجتثاثه، وكانت عقوبته الإعدام! حيث نفذوا فيه حكم الإعدام في ساحة السجن، أمام المعتقلين، "لم يكن منهاراً. بل كان شامخاً، رافع الرأس. قهقه وهو يصيح (فيف لاسينغال). أوقفوه أمام الجدار، فبدأ يرقص رقصتهم التقليدية، ولكنهم قيدوه، وعصبوا عينيه، اصطف أمامه جنود مفرزة الإعدام، وعلى رأسهم الكابتن، وبيده المسدس. يتحول، ويُلقي عباراته القذرة كيفما اتفق، وحين صرخ موكابي (آبالا فرانس) استشاط الحقير وأمر المفرزة بإطلاق الرصاص. استند إلى الجدار وكأنه لا يريد أن يسقط، والدماء تنفر من ثقوب في جسده. صورة لا أنساها، بقي هكذا ما يقارب نصف دقيقة، ثم هوى على وجهه، حيث عاجله السفاح بطلقة الخلاص" (ص 52، 174).

وإذا كانت الشخصيات المعادية تمثّل (العامل المعاكس)، فإن الشخصيات الوطنية تمثل (العامل المساعد) وتتمثل في (مختار بيك) وأسرته، وأصدقائه. فأسرته تتألف من زوجته (بهية) آل البكري، ذات الحسب والنسب، وذات الجمال الرائع: "ساحرة حين تغضب، فاتنة حين ترضى، تفيض إشراقاً، وتغدق عطاء كريماً. أحبها مَنْ حولها من أقارب وجيران ومعارف، وصدق مَنْ قال إن الجمال آية تُتلى على الشفاه. ابنة عزّ ودلال. الابنة الصغرى لأحد كبار التجار المتعهدين في نهاية الحكم العثماني لسورية، من أسرة آل البكري، وهي حفيدة لضابط كبير من التابعية العربية للجيش العثماني برتبة (ميرالاي) مشهود له بمواقفه المناهضة للظلم الصادر عن القيادة" (ص 43).

وابناه: (عماد) من زوجته الأولى، و(وليد)، ثم ابنته (رغداء)، وتعيش هذه الأسرة في بيت مرتب، جميل، يظهر ذلك في حديث (وليد) مع لداته الصغار:

"وليد: - في بيتنا نظام، لا يجوز لأحد أن يعبث بالموجودات والأثاث.

-أعرف، أعرف، لا أحد يستطيع دخول بيتكم. أمي تحدثني عنكم. تقول إنكم أكابر. والدك شخص مهم، وبيتكم جميل، وليس مثل بيتنا. الجميع يخافون من أبيك، وأنا أيضاً أهرب كلما رأيته في الحارة".

و(مختار بيك) مناضل وطني، دخل السجن مراراً بسبب مقاومته الاستعمار الفرنسي، وأُخرج منه مراراً، مع زملائه في النضال: حامد، وبشير، وغيرهما، في وقت خمدت فيه جذوة النضال المسلح الذي قاده في محافظة حلب إبراهيم هنانو عندما قُبض عليه، وانتقلت المقاومة الوطنية إلى النضال السياسي.

وأما (عماد) الابن، فهو طالب في المرحلة الثانوية، قاد مظاهرة ضد المغتصب الفرنسي، فاعتقل وضُرب بالسياط، ولكن صلات أبيه مع كبار القوم أنقذته، فنال (البكالوريا) وتهيأ لدخول الجامعة، ولكن أباه رغب في أن يدرس الطب بفرنسة، على الرغم من تكاليفها الباهظة، ولم تكن حالة أبيه المادية تسمح بذلك، ولأن فرنسة هي العدو اللدود، فقد فنّد مختار لابنه هذه الازدواجية:

يجب أن نفصل بين العلم والسياسة. فرنسة متطورة في هذا المجال (ص 183).

وبالفعل فإن (عماد) يغادر إلى فرنسة، ثم يُعلم والده بأنه وضع تحت الإشراف، وأنه لم يعد بحاجة إلى المال الذي يُرسله له أبوه، لأنه حصل على منحة من الدولة المضيفة، وقد ساعده في نيلها (المقدم شاكر)، فكانت غصة في حلق مختار، لأن (المقدم شاكر) هو عدوه الصديق أو صديقه اللدود، لأنه (وطني) ويخدم في جيش الاستعمار، ولأنه التقى بـ(بهية) في المظاهرة النسائية التي خرجت احتجاجاً على مظالم فرنسة، وحين فرّق الجنود المظاهرة، وتدافعت النساء هرباً، كان (شاكر) أحد الذين مدوا يد المساعدة لـ(بهية) حين وقعت أرضاً، فساعدها على النهوض، وأعجب بجمالها الفتان، فأرسل أعوانه لمعرفة بيتها، وزوجها.

وأما (وليد) الابن الأصغر فقد رسب في صفه السابع، فأراده والده أن يدرس (الصناعة)، انطلاقاً من أن مستقبل الصناعة زاهر، وأن على الجيل أن يرفد هذا القطاع المهمل سابقاً بأيدٍ فتية ومثقفة، ولأن مديرها صديق (مختار) فإن معاملة الانتساب إليها مرت بسهولة. وعلى الرغم من أن (وليد) لم يكن يحبها، ولا يحب دروسها، فإنه قد كوّن فيها صداقات مع الطلاب والأساتذة، وبخاصة الأستاذ (عبد الفتاح) المهندس المصري الذي كان يعلّم فيها، وقد أحبه طلابه، وأحب هو طلابه، لأنه كان يلّون دروسه بالمرح على عادة المصريين.

وأما (رغداء) فهي أيضاً في الأول الإعدادي، وهي أيضاً مناضلة وطنية كباقي أفراد أسرتها، فقد كتبت المنشورات ضد الفرنسيين بخط يدها، وطلبت من أخيها إلصاقها ليلاً على أبواب المدارس، ولكن الحارس الليلي قبض عليه متلبساً بالجرم المشهود، وقاده إلى المخفر.

*

2-الوظائف:

عرّف (بروب) الوظيفة بأنها "فعل الشخصية المحدد من وجهة نظر المعنى الكامن في انتشار العقدة" (مورفولوجيا الحكاية، سوي، باريس 1970، ص 31). وعرّفها تودوروف بأنها "عنصر من عناصر العمل يتجلى في إمكانية الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من عناصر العمل". بينما يعرفها رولان بارت بأنها "وحدات ذات طبقات معروفة، تصنعها صبغتها الوظيفية".

والوظيفة قد تكون في كلمة، أو في كلمتين، أو في مقطع كامل، فعندما يقول الصبي لوليد: "أنتم

أكابر"، فإن هذه الكلمة تدل على المستوى الاجتماعي والاقتصادي لأسرة وليد. وكذلك صفة مختار (بيك) فإنها تدل على مستواه الاجتماعي والاقتصادي.

وقد تجلّت (الوظائف) في الأحداث الوطنية، والصراع بين الوطنيين والمستعمرين، حيث قامت المظاهرات المضادة لسياسة المستعمر، والاعتقالات التي كان يقوم بها المستعمر، والأحكام الجائرة التي كانت تُطلق جزافاً، وقد صوّر الكاتب هذا النضال من خلال نضال أسرة وطنية شارك جميع أفرادها في مقاومة المستعمر.

ولعل أبرز الأحداث الوطنية هي إعدام الضابط الفرنسي وطنيين مكبلين بالأغلال، رمياً بالرصاص، في ساحة سجن (خان اسطنبول) أمام عيون المعتقلين الآخرين. والمظاهرة النسائية التي خرجت ضد الفرنسيين، بعد أن عُمّم النداء، وحُدّد الزمان والمكان للتجمع، ومن ثم الانطلاق. وكانت (بهية) واحدة من المتحمسات اللواتي علت أصواتهن بالهتاف ضد حكومة الانتداب. وكان الجنود يرافقون التظاهرة، ويراقبونها، وعندما ازداد الهياج، وشاركت في المظاهرة جماهير الرجال، عمل الجنود على تفريق المظاهرة.

وعندما احتلت ألمانيا فرنسة في الحرب العالمية الثانية شكّل الريفوليون حكومة (فرنسة الحرة) في المنفى (انكلترة) على رأسها الجنرال ديغول. وفي عام 1941 دخلت الجيوش الانكليزية سورية ومعها فرقة فرنسية ديغولية بقيادة الجنرال (كاترو)، فطردت الفيشيين من سورية، وحلت محلهم، وعندما أصبح (كاترو) مندوباً سامياً على سورية أعلن استقلال سورية، وتعيين الشيخ تاج الحسيني رئيساً للجمهورية السورية. فجاء بمعلومات تاريخية تفصيلية غائبة عن كثير من متتبعي الحركة الوطنية في سورية، مثل إصابة (سعد الله الجابري) بتشمع الكبد نتيجة الصدمات السياسية، وإصابة المجاهد الكبير (إبراهيم هنانو) بمرض السل أثناء اعتقاله من قبل الانكليز بالقدس، ثم تسليمهم إياه إلى الفرنسيين عام 1921 حيث قضى باقي حياته حتى عام 1953 في صراع مع المرض ومع المستعمر الفرنسي. كما أشار الكاتب إلى سلخ لواء الاسكندرونة عن جسم سورية وإلحاقه بتركيا عام 1939 بمساعدة فرنسة، وإلى اغتيال الدكتور عبد الرحمن الشهبندر في عام 1940، وإلى المحامي (فتح الله الصقال) الذي تقاضى خمسمئة ليرة ذهبية (عصملية) ليدافع عن (إبراهيم هنانو)، فأنقذه من حبل المشنقة، ولكن ليس ببراعته، وإنما لأنه رشى ضابطين صوّتا ضد قرار الإعدام من أصل ثلاثة أصوات (ص 139) فبنى فيلا ما تزال قائمة بجانب مدرسة الفرنسيسكان (السيدة مريم حالياً) التي بنيت في منطقة غير مأهولة آنذاك.

*

3-خيبة الأمل:

في القسم الأول من الرواية (سماه الكاتب: الفصل الأول) صور الكاتب النضال ضد المستعمر الفرنسي، ووقع في 145 صفحة، وفي القسم الثاني (سماه الكاتب: الفصل الثاني) ويقع في 141 صفحة، وفيه صوّر العهد الوطني في ظل استقلال سورية، حيث بدأ النضال الاجتماعي والذي كان غائباً عندما كانت كل الجهود موجهة ضد المستعمر. لقد (كبر العيال)، فشب عماد ووليد ورغداء. واستلموا مواقع قيادية في النضال الاجتماعي التالي، بعد أن نعمت بلادهم بنعمة الاستقلال التي وفرها لهم نضال الجيل السابق، فبلغ (وليد) الثانية والعشرين، وحاز شهادتين، وانتسب إلى سلك التعليم، وزوّجته أمه، لكن أباه رفض

حضور حفل الزفاف، لأنه بات يرى نفسه على هامش الحياة، فنفر من أولاده وزوجته، واعتزل في القرية (لاحظ أن الكاتب لم يقل: قريته).

وفي مرحلة الاستقلال الوطني انشقت (الكتلة الوطنية)، وتشكّل منها (حزب الشعب) الذي ترأسه (رشدي الكيخيا). وفي عام 1947 توفي (سعد الله الجابري) فانهار (الحزب الوطني)، ونمت أحزاب شابة اجتماعية جديدة يسارية. وفي عام 1948 تجددت رئاسة شكري القوتلي، رئيساً للجمهورية، لمدة رئاسية ثانية. وقامت المظاهرات ضد الأخطاء الإدارية، وضد تقسيم فلسطين، وضد تعديل الدستور لصالح رئيس الجمهورية ويُعتقل (وليد) في إحداها، فيُضرب ويُهان، وعندما يتوسط له أبوه لإنقاذه يجد أمامه غريمه الصديق (المقدم شاكر) الذي كان (رئيساً) في الجيش الفرنسي، فأصبح (مقدماً) في الجيش الوطني، فأفرج عنه، ولكن الأب لم يرتح لهذه الأريحية التي تخفي شيئاً وراء الأكمة.

و(خيبة الأمل) التي عاناها (مختار) وجيله هي أنهم قاتلوا المستعمر بأرواحهم ودمائهم وأموالهم، (ثم خرجوا من المولد بلا حمص)، فلم يستفيدوا من الاستقلال الذي صنعوه شيئاً، ووثبت على المكاسب حفنة من العسكريين الذين كانوا ذنباً للمستعمر أثناء وجوده، ثم أصبحوا (سادة) البلاد بعد رحيله، ويمثلهم (المقدم شاكر)، مما جعل (مختار) ممثل المناضلين الوطنيين المنسيين، يعتزل في بيته، ثم في القرية، وهو يشهد الأخطاء التي يرتكبها جيل الاستقلال من أجل جني الفوائد الشخصية، وزاد في عزلته بوادر ضعفه وشيخوخته وإحساسه بفارق السن بينه وبين زوجته التي تألقت في أوج نضجها، بينما تهاوى هو في العجز والشيخوخة، فانسحب من الحياة، وهجر بيته وأولاده، يجتر آلامه وذكرياته، ومن المؤسف أن رفاق نضاله بدأوا ينسحبون مثله، ويموتون قهراً أو مرضاً أو نسياناً.

وقد أكد الكاتب أن "لكل مرحلة ربابنة، سياسيين وقياديين، وأن السياسيين والقياديين القدامى يتحجرون عند حدود مبادئهم وأفكارهم القديمة التي كانوا عليها، ولا يقبلون النظر في الواقع إلا من خلالها، وهكذا لا يبقى لديهم أي استعداد للتطور والتجديد، وإن وقوفهم بأفكارهم ونظرياتهم ووسائلهم القيادية عند حدود معينة لا يحيدون عنها، يكسبهم- بجدارة- صفة الرجعية، ولهذا يجب أن تحل محلهم قيادة جديدة تتمتع بالمرونة ومسايرة المتغيرات" (ص 145).

غير أن الكاتب يغالط نفسه في هذه الأطروحة: فبعض المناضلين سلمهم بعض المناصب الإدارية في حكومة الاستقلال فأثبتوا جدارتهم، و(المقدم شاكر) عاصر العهدين، وكان بارزاً فيهما.

كما زاد في عزلة (مختار) وأمثاله أنهم لم يهنوا ولم يتذللوا أمام أعتاب المسؤولين، وهم الذين صنعوا الاستقلال، وعلى دمائهم وتضحياتهم اعتلى المسؤولون مناصبهم.

"يقول حامد: -هذه مشكلتك يا مختار، عزة نفسك وكرامتك، دائماً تضع هذه المعايير أمامك، وتبتعد، تعتزل، أنت عزلت نفسك بكبرياء يا صاحبي.

-الحفاظ على الكرامة ليس عيباً ولا ذنباً.

-هذه الكرامة وهمية. أنت صاحب حق يا مختار، لقد ناضلت وضحّيت وبذلت. أنت صاحب قضية، ولا تطلب تكرُّماً ولا استجداء" (ص 176).

ومثلما فعل (مختار) فعل صديقه في النضال أبو عبدو (العكيد) الذي لم يقبل الذل في العهدين، فقد سجن عدة مرات، مع مختار، في (خان اسطنبول) في العهد الاستعماري، ثم سجن في العهد الوطني، فطلّق زوجته، واعتزل مع مختار في القرية يجترّان ذكرياتهما في المقاومة والنضال والشباب والعزيمة.

ثم جاءت القشة التي قصمت ظهر البعير، وذلك حين أصدرت الحكومة "قانون الإصلاح الزراعي"، وجرّدت المالكين من أراضيهم، ومن جملتهم (مختار) الذي لم يحتمل الصدمة، فأسلم الروح.

ويبدو أن الكاتب أراد أن يجعل من (بهية) زوجة مختار رمزاً للمدينة، وللوطن بأجمعه، فجعل الثقة بينهما تهتز بسبب فارق السن بينهما: فقد كان "وضعه الصحي يتردى من سيئ إلى أسوأ، وبهية ما زالت شابة فتية. إنها بحاجة إلى رجل شاب قوي لإشباع حاجاتها الجسدية" (ص 202) فصار (مختار) يخاف جسدها الثائر، ويفقد الثقة بها، لكن خوفه لم يكن له مبرر، فالسيدة ذات حسب، ونسبها سيردعها عن الوقوع في الخطيئة، ثم إن شكوكه في (المقدم شاكر) لا مبرر لها أيضاً إذ أن هذا لم يرها إلا مرة واحدة في المظاهرة النسائية، حين ساعدها على النهوض من عثرتها.

لكن (المقدم شاكر) أصبح (عميداً) في العهد الوطني، وحاكماً لمدينة حلب، وإذا كانت (بهية خانم) تمثل (القلعة والوطن)، فإن الكاتب رأى أن (مختاراً) لم يعد صالحاً لها. وكان عليه أن يموت، ليتسلمها مَنْ هو أقوى منه، إنه (العميد شاكر) ذو الفتوة والسلطان، فاحتل "القلعة" بعد مختار، أي أنه تزوج (بهية) بعد موت (مختار) وقطف ثمار النصر الذي صنعه المناضلون الذين همّشوا أنفسهم في العهد الوطني، أو همشهم العهد الجديد. لقد احتُلت "القلعة" من قبل الانتهازيين والناقمين على الجيل الأبوي الذي أصبح يمثل القمع وكبت الحرية للجيل الجديد، ولهذا فإن (مختاراً) وأمثاله لم يعد لهم وجود بين هؤلاء (الأوغاد) الذين لا يحملون سوى قيم الوضاعة والانتهازية، وهكذا مات (مختار) المناضل الوطني، ليحل محله (العميد شاكر) سيد العهدين، لقد احتل العسكر "القلعة" واستلموا السلطة في البلاد. وفي حلب يتداول الناس المثل الشعبي (احتل القلعة) أي أنه قام بعمل بطولي عظيم، باعتبار القلعة حصناً منيعاً يستحيل احتلاله، إذ يحيط بها جدار من الحجارة الملساء التي تمنع تسلقها، وخندق يملأ بالماء كي لا يمكن عبوره.

*

4-الفضاء:

إذا كان (الفضاء) يعني (الفسحة) في السرد الروائي، وفي الفضاء الكتابي، وفي الأماكن، فإن الكاتب عالج هذه الموضوعات الثلاث في روايته: في (الفضاء الطباعي) استعمل ثلاثة أنواع من الخط: الخط الفاتح وفيه كتب الوصف، والخط الأكثر سواداً وفيه وضع الحوار، والخط المائل المختلف عن الخطين السابقين وفيه صوّر المونولوج (ص 262). كذلك حدد الأماكن في المدينة: غرفة الاعتقال (في خان اسطنبول) حيث يتم احتجاز الوطنيين، الحديقة العامة الجديدة التي أسسها سعد الله الجابري، ثانوية معاوية للبنات، المنشية (اختصاراً للمنشأة)، دار الكتب الوطنية، مخفر الكتّاب، الجميلية، سوق الزرب، باب انطاكية، كلة معروف، الجلوم، العقبة، القلة... وكلها أسماء أماكن وأحياء في مدينة حلب، ما تزال قائمة ومعروفة حتى اليوم. وإذا كان الكاتب قد مرّ على ذكر بعضها في سياق الحديث، فإنه قد توسع في وصف (مدرسة الصنايع) التي انتسب إليها وليد. وهي تقع بجانب سكة القطار التي أصبحت حداً فاصلاً بين الأراضي الزراعية خلفها والبناء العمراني أمامها. ويعمد الكاتب إلى التفصيل في وصفها بقوله: "مبان

ذات طابق واحد ممتد على جوانب الباحة الواسعة جداً. أغلب سقوف هذه المباني من صفيح التوتياء. كان هذا الموقع ثكنة عسكرية فرنسية منذ عهد الانتداب على سورية، بنيت بصفة التوقيت، وبعد إخلائها قررت مديرية المعارف الانتقال إليها في العهد الوطني، استناداً إلى قرار التوسيع في مجال التعليم الفني" (ص 187).

*

5-التناصّ:

التناص هو استدعاء الشخصيات أو الأقوال أو الأحداث السابقة أو المعاصرة، وتعالقها مع الأشخاص أو الأقوال أو الأحداث المعاصرة في الشعر أو الرواية أو القصة أو المسرح، لكن الكاتب هنا لم يوسع دائرة التناص، فاقتصر على توظيف بعض الأمثال في روايته، عدا بيتاً واحداً من الشعر أورده دون أن ينسبه إلى صاحبه (المتنبي):

والظلمُ من شيمِ النفوسِ فإن تجدْ ذا عفّةٍ، فلعلّةٍ لا يَظلمُ (ص 14)

وأما (الأمثال) التي وظّفها فهي:

1-(صامتون وكأنما على رؤوسهم الطير) ص 25. ومناسبته إعدام المعتقلين الوطنيين في ساحة السجن.

2-(فرخ البط عوّام) ص 36. ومناسبته: تقليد الابن (عماد) أباه (مختار).

3-(قد عدنا والعوْد أحمد) ص 60. ومناسبته عودة المناضلين الوطنيين إلى (سجن اسطنبول).

4-(وهب العبد ما لا يملك) ص 98. ومناسبته تخلي بريطانية عن فلسطين لإسرائيل.

5-(تتذكر وما تنعاد) ص 102. ومناسبته: تذكر أيام الاعتقال السوداء.

6-(لا يفل الحديد إلا الحديد) ص 136. ومناسبته أن الاستعمار لن يرحل إلا بالقوة.

7-(لا تصطد في الماء العكر) ص 214. ومناسبته حوار بين صديقين.

8-(العرق دسَّاس) ص 250. ومناسبته أن الفتاة التركية (كل تان) التي هربت من ذويها لأنهم زوّجوها ابن خمسين، أصبحت مومساً عند يهودية بحلب.

9-(القشة التي قصمت ظهر البعير) ص 273. ومناسبته اعتزال مختار في قريته، وصدور قانون (الإصلاح الزراعي) الذي سلبت منه أرضه، فلم يتحمل الصدمة، فأسلم الروح.

10-(هه.. شهاب الدين) مثل شعبي، تكملته التي لم يذكرها الكاتب (شهاب الدين.. من أخيه) والكلمة المفقودة تُدرك من السياق. ومناسبته حديث بين مناضلَين عن الفرق بين حكومة الفيشيين الفرنسية، وحكومة فرنسة الحرة التي تزعّمها الجنرال ديغول، فكلاهما سواء في الظلم والعسف.

وهكذا فإن الكاتب يرصد حركة النضال الوطني ضد المستعمر الفرنسي، من خلال أسرة مناضلة في مدينة حلب، ويرصد العهد الوطني في ظل الاستقلال، ولكن من خلال تصوير سريع، ويبدو الفرح مفقوداً في الرواية، فلا الإفراج عن المعتقلين ينعش النفوس، ولا العلم الوطني الذي بات يخفق فوق المباني الرسمية يفرح الأرواح. ولعل صورة البؤس في العهدين ناجمة عن (الرؤية الواقعية) المتشائمة التي

يحملها الكاتب الذي جعل من نفسه (راوياً) يعبّر عن إيديولوجيته وأحكامه المسبقة على الأحداث والشخصيات، كما في قوله: "العرض كالوطن يُذاد عنه بالمال والدم والروح" (ص 23)، وكما في حديث (رغداء) التي ما تزال طالبة في الصف الأول الإعدادي، ولكن أفكارها أكبر من سنها، حيث أنطلق الكاتب الصغار بأفكار كبيرة هي أفكاره هو، ولكنه عندما وضعها على ألسنتهم أظهرهم أكبر من مستواهم العمري، كما في قوله: "لا يمكن أبداً أن نقول إن جميع الشعب الفرنسي استعماري، كمثل هذه الطغمة الحاكمة في بلادنا" (ص 15)، وكما في: "ومن خلال هذا التصدي يصل صوت الاستنكار إلى انكلترة وإلى العصابات فيرهبهم، وإلى إخواننا في فلسطين فيشجعهم" (ص 101).

*

محمد عزّام

قراءات... قراءات... قراءات

ليلة انفلاق الزمن [1]

حسين علي عبد

لم يكن بالأمر المفاجئ بالنسبة لكل من يعرف صباح الأنباري، فوزه بجائزة الدولة للإبداع، فهذا الرجل قد دأب منذ سنين طويلة على العمل بصمت وهدوء في سبيل تكوين مشروعه الثقافي دون ضجة أو لهاث كلهاث البعض وراء الشهرة والانتشار السريع، فكانت النتيجة الحتمية أن الشهرة هي التي أتت إليه كتحصيل حاصل وليس كهدف مثل الذي حصل مع بعض الأسماء التي لمعت فجأة ثم بدأت بالتواري حتى أن أحداً لن يحفل بها بعد وقت قصير.

وقد حوى كتابه الذي صدر مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب ثلاث مسرحيات، حملت الأولى اسم المجموعة (ليلة انفلاق الزمن)، وهي مسرحية من الخيال العلمي، تدور أحداثها في مدينة بعقوبة عام 2022، والشخصيات الرئيسية فيها هم صباح ومنير ومحيي، يكتشف هؤلاء الثلاثة بعد أن يستيقظوا من النوم في مكان ما، خارج المدينة، أن ثمة أمراً غريباً، قد حدث لهم فتثار بينهم التساؤلات فيما إذا كان ما رأوه مجرد

---

[1] -(ليلة انفلاق الزمن) مجموعة مسرحيات صائتة —صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق

حلم أو كابوس مشترك أم حقيقة، ثم يعودون راجلين إلى المدينة ليروا، وهم في طريق عودتهم أن الزهور والحشائش قد استطالت وأن الطرق قد تغيرت، ثم يفاجؤون بعد ذلك أن الناس والأشياء قد تغيروا أيضاً، وأن ثمة احتفال أو كرنفال يقام فيها، وحين يسألون عن سر هذه الاحتفالات والألعاب النارية

الباذخة يجيبونهم إنه احتفال لتكريم ثلاثة مبدعين هم (محيي الدين زنكنة وصباح الأنباري ومنير العبيدي)، ومن هذه العلاقة المفارقة الذكية تبدأ خيوط الأحداث بالتشابك والتداخل بطريقة تدفع المتلقي إلى ترقب ما سيحدث آنفاً وكأنه قد دخل في اللعبة معهم، ثم نرى عند دخول الثلاثة إلى قصر اشنونا للثقافة والفنون، وبعد عناء، إنهم ليسوا من سيحتفى بهم وإنما أناس آخرون انتحلوا وسرقوا حياتهم وبيوتهم وزوجاتهم وحتى إبداعهم في لعبة غير مفهومة ربما قام بها ذلك الكائن الذي هبط من الفضاء في أول المسرحية مما يمنح المتلقي فرصة لتأمل آفاق أخرى للخيال العلمي، خلافاً لما تعودناه من تصور يوحي بالصرامة والجدية لدى تلك الكائنات الغريبة. وبمعنى آخر نرى هنا أن سر هذا الانتحال يمكن أن يبرر كدعابة ثقيلة حاكها ذاك الكائن الغريب ليرى بأي طريقة يمكن أن يتصرف أولئك الأرضيون في ظروف كهذه، لكن هذا أيضاً يظلّ مجرد احتمال، إذ أن الثلاثة الذين نرافقهم من بداية المسرحية، بفعل تسيدهم الحضوري للفعل الدرامي، يكتسبون قوة إقناع تجعل المتلقي يميل إلى التعاطف معهم، إن لم نقل تصديقهم ومناصرة قضيتهم، وهذا أمر له علاقة بتراكم صورة البطل في اللاوعي الجمعي، ولا أريد أن أطيل في هذه النقطة تحديداً لأنها قد تبعدنا عن الموضوع الرئيسي، وبعد.. نرى أولئك المحتفى بهم رسمياً يستعينون بالزوجة وبالابن وبالصديق ليدحضوا اتهامات محي وصباح ومنير لهم بانتحال شخصياتهم، وهنا يفاجأ الثلاثة بأن شهود الإثبات أصبحوا شهود نفي وإدانة، ينكرون معرفتهم بالشخصيات الحقيقية، ويفاقمون لديهم الإحساس بالغربة، ليس تواطؤاً قصدياً مع المنتحلين ولكن عن جهل ترسخ لديهم طيلة خمس وعشرين سنة أي منذ لحظة الانفلاق وحتى عام 2022 ليساق الثلاثة بعدها إلى السجن، وهناك يدور بينهم حوار حول ما حدث، ويكاد اليأس أن يصيبهم من إمكانية إثبات حقيقتهم في عالم لفظهم قسراً وابتعد عنهم بخمس وعشرين سنة، وفي تلك اللحظات يفاجأ الثلاثة بأن هناك من يطلب زيارتهم في السجن، فيصيبهم الاندهاش لأنهم قد أمسوا على يقين بأن لا أحد يعرفهم في هذا العالم الغريب، عندها يدخل (مجيد مبارك) حيث يميط اللثام عن الحقيقة بتساؤلات زرعها لديه شك تنامى لديه طيلة خمسة وعشرين عاماً فهو الصديق الرابع للثلاثة والذي ظل غير مصدق لما حدث، ولمس منذ البداية مدى التغير الذي أصاب أصدقائه، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن (مجيد مبارك) يسلم مخطوطة ترجمها (منير) عن موضوعة استنسال البشر وطلب منه (قبل ليلة الانفلاق) إيصالها إلى (صباح)، وهنا نتساءل ترى ألم يكن (صباح) طيلة الخمس وعشرين سنة الماضية معه وكان من الممكن أن يسلمها له، فهل حقاً أن (مجيد) قد انتظر كل هذا الزمن لمجرد شك كان يراوده، أم أن الأنباري (مؤلف المسرحية) أراد الشخصية (مجيد) أن تخرج من إطارها لتدخل إلى مضمار رمزي يعزز من كثافة حضورها ويمنحها تألقاً مؤثراً تدور في فلكه أقمار من الأسئلة التي تحيلنا إلى مزيد من التأمل في إمكانيات هذا النص وسعة فضائه الممتد مع امتداد قدرة التلقي على التأمل والاكتشاف، وضمن هذا السمت وبنقله مفاجئة نكتشف أن كل ما رأيناه لم يكن سوى مسرحية داخل المسرحية، فنرى صباح الأنباري جالساً إلى منضدته ممسكاً بقلمه وأمامه مجموعة من الأوراق وهنا يدخل المؤلف كممثل في المسرحية الأم، إن صح التعبير، ليصرخ بالآتي: كان يمكن أن تفيدني هذه الترجمة في توسيع فكرة مسرحيتي الجديدة عن استنسال البشر.. أما وقد أكملتها الآن.. فلم أعد بحاجة إليها. فنفهم من تصريحه هذا أنه قد أنهى المسرحية، فأي مسرحية كان يعني، وكم من سؤال سيثار بعد هذه

أما مسرحية عندما يرقص الأطفال فأنها تستمد إطارها الدرامي من ملحمة كلكامش، وبالتحديد المشهد الذي يقوم فيه جلجامش وانكيدو بدخول غابة الأرز وقتل (خمبابا). والملفت للنظر هنا أن الأنباري قد طرح، موضوعة رقص الأطفال الأبرياء وغناء أهلهم البسطاء في الغابة كجريمة يعاقب عليها قانون (خمبابا)، ثم تأتي العرافة كي تدلي بنبوءتها عن مصرع خمبابا، وهي نبوءة تكاد تتكرر في أغلب قصص الموروث الشعبي والملاحم ولو بأشكال مختلفة، لكن يهمنا هنا أن نشخص طريقة اشتغال الأنباري على النص، حيث طرح شخصية العرافة بحضورها المؤثر والمستمد قدسيته من علاقة خفية مع الآلهة وفي الوقت ذاته أشار إلى همس يدور بينها وبين أحد تابعيها نفهم منه أن لهذه العرافة مصادر أخرى غير الآلهة، فهل قصد الأنباري أن يدلنا على حقيقة نعرفها أم أن له مرامي أخرى شاء لها الأنباري أن تضيء سؤالاً جوهرياً ربما لم يشأ أن يتوقف عنده كي لا يسقط في فخ المباشرة، وتتلخص النبوءة هنا بأن ثمة بطلين يأتيان من (أوروك) لقتل الطاغية (خمبابا) يرشدهم صبي يدعى (ننورتا)، لذا يأمر خمبابا زبانيته بإحضار (ننورتا) فيقوم أولاء بتعذيب الناس ليدلوهم على مخبأ (ننورتا) لكن أحداً منهم لا يعترف، فيصل البطلان ومعهما ننورتا ويلوذ الزبانية بالهرب، ثم تتضافر الجهود ويكون القضاء على خمبابا كفعل جماعي هذه المرة، قياساً إلى وقائع الملحمة، وهنا أشير إلى أن اللغة لدى جلجامش وانكيدو قد أسبغت عليهما طابعاً عصرياً دون أن تفقد الشخصيات هالتها الأسطورية، وهذا أمر صعب للغاية لكن الأنباري قد وفق فيه، وأيضاً هناك إشارة أخرى بصدد هذه المسرحية وهي إني قد اكتشفت لدى الأنباري قدرة جيدة على كتابة مسرح الطفل وهو أمر بالغ الأهمية لأننا نشكو من قلة النصوص التي تتناول مثل هذا الفن الصعب، وللتوضيح أقول إن إشارتي هذه قد جاءت إثر قراءتي لهذه المسرحية تحديداً، إذ لمست مدى الجهد والعناية التي أسبغها الأنباري على حوارات الأطفال في المسرحية، بحيث غدت عملاً يمكن للطفل أن يتواصل معه دون أن تفقد طابعها كمسرحية يقرأها أو يشاهدها الناس على مختلف أعمارهم.

أما مسرحية متوالية الدم الصماء، وهي المسرحية الثالثة والأخيرة في المجموعة، فيمكن القول أنها من الخيال العلمي كما الأولى، وتتمحور قصتها حول حدث رئيسي هو اختراع جهاز تحفيز لمنطقة (بايرنك) وهي المسؤولة عن الاستيعاب في الدماغ أو الذاكرة والثاني هو جهاز ناقل للمعلومات، تجرى التجربة في أكاديمية العلوم على متطوعين اثنين أحدهما يتمتع بتطور كبير في مجال المعلوماتية والآخر لا يتمتع بأي تطور، علاوة على إصابته ببعض التخلف، وتكون النتيجة عند إتمام التجربة هي النجاح التام واكتساب العقلية الثانية لكافة مميزات العقلية الأولى، عندها تبدأ معاناة المخترع مع الأساتذة الأربعة، فالأستاذ الأول وهو عميد أكاديمية العلوم يطلب من المخترع أن يجعل عقله هو العقل الذي ستستنسخ عليه باقي العقول معتبراً نفسه كأفضل مثال يحتذى، وحين يرفض (المخترع) ذلك يبرز له (الأستاذ 2) وهو رئيس جامعة العلوم الطبية وحين يراه المخترع يستبشر خيراً لأنه ذا منصب أعلى من منصب (الأستاذ1) لكنه يفاجأ بأن هذا الأستاذ هو أيضاً يريد لعقليته أن تكون هي المثال أو النموذج ثم يبرز بعد ذلك (الأستاذ 3) ولا يختلف الأمر مع هذا الأخير عن سابقيه سوى أن لهجته في مخاطبة (المخترع) كانت أشد سطوة وتعاليَ من الآخرين ثم تتوج المهزلة بظهور (الأستاذ 4) إذ يتقدم هذا الأخير من بين الجمهور ومن حوله أربعة في حمايته أو خدمته، وهناك خامس يلحق بهم وهو يحمل كلب الأستاذ المدلل، ويبدو من طريقة احتفاء الآخرين به، إلى

حد الرهبة، مدى نفوذ هذا الأستاذ.

وكما حدث مع الأساتذة الثلاثة الآخرين يتوقع المخترع أن هذا الأستاذ أيضاً سيأمر بأن يكون عقله هو النموذج المفترض تطبيقه أو برمجة عقول الآخرين وفقاً لقياسه، لكنه يفاجأ بأن هذا الأستاذ يختار كلبه المدلل كنموذج للمجتمع الجديد، وحين يرفض المخترع ذلك ويحاول تحطيم الجهاز تتم تصفيته، بإشارة من مساعده فيسقط مضرجاً بدمائه وهو يخاطب مساعده بالجملة الشهيرة: حتى أنت يا.. (مذكراً إيانا بتلك الجملة القيصرية الشهيرة (حتى أنت يا بروتس) وإذ يموت (المخترع) يموت معه أي اعتراض لدى الآخرين، وتطبق التجربة على كل الأساتذة والعلماء، فنرى كل واحد منهم يعوي عواءً مشابهاً لعواء الكلب المدلل، وحين ينهون من الجميع، يتوجه الأستاذ إلى الجمهور ويخاطبهم (الآن جاء دوركم)، فيتململ جمهور النظارة، ويبدأ بعضهم بالهرب فيصرخ بهم (أنى ذهبتم فإن كلابي تدرككم). ويمكن الإشارة هنا إلى أن أي اختراع يساء استخدامه يمكن أن يؤدي إلى عواقب وخيمة، وبالرغم من أن المسرحية هي من الخيال العلمي، إلا أنها أبرزت بعض المشكلات التي قد تعاني منها المجتمعات المتقدمة إن هي أساءت استخدام تقنياتها وتطورها التكنولوجي، وثمة ملاحظات بسيطة عن هذه المسرحية. إذ ورد فيها على لسان المخترع معلومة عن السعة التخزينية لجهاز التحفيز لتكون على أقراص CD -ROM 650 ميجابايت، لكننا نعلم أن ثمة أقراص موجودة الآن تفوق هذا المقدار من السعة بأضعاف مضاعفة، فكيف يكون الأمر إذا ما تخيلنا أن أحداث المسرحية تدور في زمن آخر متقدم ومتطور عنا بكثير، وأرجو أن لا تشكل هذه الملاحظة أي انتقاص من القيمة الإبداعية للعمل لأنها لا تغير من الحقيقة كون هذا العمل ومثله أعماله المسرحية الأخرى تستحق أن تقرأ لأكثر من مرة وأن تجد الفرصة التي نتمناها في أن تمثل على المسرح، وكما تم تكريم الأنباري بجائزة الإبداع أتمنى أن تكرم أعماله بتنفيذها على الخشبة (خشبة المسرح) وليس على الورق حسب.

حسين علي عبد
العراق- بعقوبة

□

قراءات... قراءات... قراءات

البعد العاطفي في شعر محمد الحريري

وكما أطلع "جبل البرناس" قديماً الكثير من شعراء اليونان المرموقين فيما تروي أساطيرهم.. أطلع "نهر العاصي" حديثاً الكثير من شعراء حماة المُجيدين فيما تروي أشعارهم.. ويأتي في مقدمتهم المرحوم الشاعر

محمد الحريري.. الذي ولد في مدينة حماة عام (1922) وبها نشأ وترعرع.. على ضفاف العاصي الجميل.. بين بساتينه الغناء.. ونواعيره العاشقة، فهو إذَنْ حصاد سيمفونية طبيعية هائلة.. كانت ترفده بالكثير من الألحان العذبة.. التي راح يُذَوِّبها شعراً كأنسام الربيع.. ويرسم بها قصائده الحوالي بعد أن يُرصِّعها بالكلماتِ والعواطف والألحان.. والصورِ والأخيلة والمعاني، فَمثَّل بذلك أحد الشواهد البارزة للشعر الكلاسيكي في القطر العربي السوري بعامة.. وفي مدينة حماة بخاصة..!

وقبل أن أتابع الحديث.. أحب أن أشير إلى أنني قسمتُ البحث إلى خمسة موضوعات فرعية هي الآتية:

1-كيف نظر الشعراء القُدامى والمُحدثون إلى المرأة..؟

2-نظرة الشاعر محمد الحريري إلى المرأة.

3-كيف تغزل الشاعر محمد الحريري..؟

4-الخصائص الفنية في شعر الغزل عند الحريري.

5-مكان الشاعر محمد الحريري بين شعراء الغزل المعاصرين من أبناء جيله الشعري.

مدخل إلى البحث:

يُجمع علماء الأدب والنفس ووظائف الأعضاء في كل مكان وعبر كل زمان على أن عاطفة الحب أو ما يسمى عند الأوربيين بـ (أنتِ وأنا) التي تجمع بين الرجل والمرأة.. هي من أبرز وأسمى وأهم العواطف الإنسانية على الإطلاق.. بل وتتصدر رأس القائمة في تصنيف تلك العواطف وتسلسلها دون منازع.. منذ خلق الله أبانا آدم وأمنا حواء، فالرجل يحب المرأة.. والمرأة تبادله هذا الحب.. وترد على التحية بمثلها أو بأحسنَ منها، وهذه العاطفة المتبادلة هي التي ضمنت استمرار حياة البشر فوق كوكب الأرض، منذ هبط آدم وزوجه حواءُ إليها، بعد أن أطاع الرجل المرأة وأكل من الشجرة المحرمة، حيث كان لسحرها الأنثوي.. وجمالها الفاتن أثرٌ كبير على ما يبدو في ارتكاب المعصية والخطأ، أثر لا يقل سلطاناً عن أثر الشيطان الذي وسوس لآدم بأنه سيدله على شجرة الخلد وملك لا يبلى.. حسبما ذكر القرآن الكريم.. ومن قبله الكتب السماوية كافة، وهكذا جرت هذه العاطفة الإنسانية السامية النبيلة، عاطفة الحب في أبناء وبنات آدم وحواء من بعدهما لتحفظ للجنس البشري استمرار النوع ودوام الحياة.. تماماً كما يجري النسغ في أغصان الشجرة ليحفظ لها استمرار النوع ودوام الحياة..!

2-كيف نظر الشعراء القُدامى والمُحدثون إلى المرأة..؟

من المسلم به أن الحدث العاطفي الذي يجمع الرجل بالمرأة هو ولا شك من أهم الأحداث في حياة الناس بعامة.. والشعراءِ منهم بخاصة، وهو يستطيع في كثير من الأحيان أن يرفعنا.. ويرتفع بنا إلى الانفعال.. فالانتشاء.. فالتغني، وهنا يأتي دور الشاعر الحق، وقديماً قال "أفلاطون" كلمته الخالدة: [لكي

تصبح شاعراً.. يجب أن يملأ الحب قلبك]، حيث جعل صفة الحصول على لقب "شاعر" مشروطةً بالمرور بتجربة عاطفية غامرة، وها هو الشاعر العربي يقول في هذا المجال ببيته المشهور:

إذا أنتَ لم تعشق.. ولم تدرِ ما الهوى   فَكُنْ حجراً من يابس الصخر جلمدا

الذي نفى من خلاله الصفاتِ الإنسانيةَ عن الشخص الذي لم يعرف قلبُه الحب. وأمثالُ تلك المقولة.. وهذا البيت كثير في أدبنا العربي.. وفي شعر وآداب الأمم الأخرى كافة.

والواقع فإن الشاعر كصدفة المحار.. لا يُفرز عصارته الثمينة (اللؤلؤة أو القصيدة) إلا إذا حرَّكه لدرجة كافية عامل داخلي.. فكرة موحية ذات شحنة عاطفية مؤثرة.. فاعلة ومنفعلة على سبيل المثال، وإنَّ جمهور القراء والمستمعين قد يَتَقبَّل لؤلؤة الشعر تلك.. وقد يرفضها، ولكنْ يبقى هناك على الدوام شيء نتمسك به.. شيء ما.. ربما كان حادثةً.. أو فكرة.. أو إطار فكرة تُلقي ظلالها.. وأبعادها.

ولما كانت المرأة أجملَ وأشهى وأعطر وأندى غرسة في حديقة الكون.. لذلك كان الشعراء والفنانون.. وما يزالون.. وسيبقون من أكثر الناس تجاوباً معها.. وتقديراً لمكانها.. وتأثراً بجمالها.. وتذوقاً لعواطفها.. لذلك وقف الشعراء منها "قديماً وحديثاً" المواقف الأربعة التالية:

الموقف الأول: هو الموقف الذي نظر فيه الشعراء إلى المرأة بواقعية عارمة.. فتعاملوا معها من خلال إبداعاتهم الشعرية على أنه وليمة جسدية ولا أشهى.. وفاكهة للمتعة ولا أحلى، وأمثلتُنا على ذلك (قديماً وحديثاً) كثيرة بدءاً بالشاعر الجاهلي "امرئ القيس" وانتهاء بالشاعر المعاصر "نزار قباني".

الموقف الثاني: وهو الموقف الذي نظر فيه الشعراء إلى المرأة على أنها ذلك الملاك الطاهر الوادع الجميل، الذي تشع منه البراءة والطفولية والصفاء.. فراحوا يتعبدون في محرابها المقدس، ويُحرقون بخور العاطفة في هيكل الحب صلواتٍ أنقى من دموع المطر.. كما راحوا يستغرقون في تأمل مفاتنها وجمالاتها كما يستغرق الناسك في صلاته وقت السحر، ولعل في شعر بعض شعرائنا العُذْريين أيام العصر الأموي نماذج واضحة تجسد وتترجم هذا الموقف، وبخاصة جميل بثينة وكثير عزة وغيرهما، يقابل ذلك على الرصيف الآخر مواقف مماثلة لبعض الشعراء الغربيين في العصر الحاضر... وبخاصة الشاعر الفرنسي (لامارتين) في قصيدته المشهورة (البحيرة) والشاعر الروائي والمسرحي الشهير [هنريك ابسن] في قصيدته المشهورة أيضاً [المجد للمرأة].

الموقف الثالث: وهو الموقف الذي نظر فيه الشعراء إلى المرأة في مشارق الأرض ومغاربها على أنها (روح وجسد) فتعاملوا معها على هذا الأساس وهؤلاء يشكلون غالبية الشعراء في العالمين القديم والحديث على حد سواء.

الموقف الرابع: وهو موقف حديث عرفته أوربا والأمريكتان وروسيا وبعض دول المعسكر الاشتراكي سابقاً مع مطلع القرن العشرين، وانتقل بدوره إلى شعرنا العربي المعاصر، حيث نظر من الشعراء إلى المرأة على أنها رمز ثري ولا أغنى، فراحوا يُكْنون بها عن الأرض أو القضية أو الوطن أو النفس، مع ملاحظة أن بعض شعراء العرب القدامى هم أول من استخدم المرأة كرمز أو حاوي

الغاية، والصوفيون منهم بخاصة.. حيث كَنَوْا بها عن الذات الإلهية.. كابن الفارض وابن العربي وغيرهما.

2-نظرة الشاعر محمد الحريري إلى المرأة:

لما كان الشعر لسانَ حال الشاعر، يترجم أفكاره وآراءه.. ويجسد أحلامه وطموحاتِه، لذلك فإن نظرة فاحصة واحدة إلى قصائد الغزل التي ضمَّها ديوان الشاعر محمد الحريري تدلنا دلالة واضحة، وبما لا يرقى إليه الشك، على الموقف الذي وقفه شاعرنا الراحل من تلك اللوحة الجمالية الخالدة وأعني بها المرأة.

لدى قراءتي لتلك القصائد تبين لي أنَّ عددَها أربعون بين قصيدة طويلة ومقطوعة صغيرة، وأن هناك تبايناً واضحاً في النظرة إلى المرأة، حيث لم أشاهد نظرة واحدة موحدة للشاعر إليها.. وإنما كانت هناك عدةُ نظراتٍ مختلفة متباينة، ينتظم في عقد كلِّ واحدةٍ منها عدد من القصائد أو المقطوعات، أما مَرَدُّ هذا الاختلاف والتباين فيعود في نظري إلى لحظات الإبداع الأولى التي ترافق ميلاد القصيدة وعملية المخاض إن صح التعبير.. تلك اللحظات التي كان الشاعر يعيش أبعادها من خلال الشحنات العاطفية التي تترجم تأثره بالحدث أو الموضوع.. وفيما إذا كان في تلك اللحظات يَتشهَّى المرأة جسداً.. أم روحاً.. أم جسداً وروحاً معاً.. ومن خلال عملية إفراز وغربلة صعبة يقوم بها العقل الواعي والعقل الباطن على حد سواء لُيُثَبِّتا ما يريد الشاعر.. ولِيَمْحُوا ما لا يريد، وقد استطعتُ أن أُسجِّل للشاعر الحريري المواقف التالية:

1-الموقف الأول: ويتجسد في أنه كان يشارك الشعراء الذين كانوا ينظرون إلى المرأة على أنها وليمة جسدية تلك النظرة، وتندرج تحت هذا الموقف معظم قصائد الشاعر الغزلية.. سواءٌ ما قالها في فترة المراهقة الأولى وامتدادها.. أي بين العشرين والثلاثين.. أم ما قالها في فترة مراهقته الثانية الحارة التي تبدأ عادة بعد تجاوز الشاعر الخامسة والأربعين أو الخمسين.. والتي يمر بها معظم الشعراء إلا من رحم ربك، حيث يكون طابعها المميز الإيغالُ في التعبير عن الحب الجسدي.. والتفننَ في وصف جمالات المرأة.. والنظرَ إلى مفاتنها بواقعية عارمة، وفي رأيي أن قصيدتَيْ "الكرسي الفارغ" و "جَدِّديني كل يوم" تمثلان المراهقة الأولى خير تمثيل.. يقول في قصيدة "الكرسي الفارغ" التي يقص علينا من خلالها إحدى فتوحاته النسائية:

فالشعْرُ ينأى عن يدي — طوراً.. وطوراً يُجتنى
والنهد.. إن داعبْتُهُ — يفر طيفاً أرعنا
والخصر يضني راحتي — من ها هنا.. وها هنا
والساقُ.. نسجُ النور.. — أمسكتُ بها.. لو أمكنا

أما في قصيدته الثانية "جدِّديني كل يوم" فيقول بعد أن زار "نيني" الحسناء في منزلها:

وتَبدَّى سمك في حوضه — يهمس الحب حكاياتٍ مُثارَهْ

قلـــتُ: يـــا "تينـــي" أيلهـــو ســـمك	***ونُســــمَّى بشـــراً.. يـــا للخســــارهْ..!***
فأجابـــــتْ: لا وعينــــــي إنهـــــا	***يقظـــةُ الجمـــر.. ومـــيلاد الشــــرارهْ***
ثـــم قامـــــتْ تلتــــوي جنيــــةً	***ســـكنتْ فـــي غابـــة الجـــنس منـــارهْ***
وانجلـى فـي الصـدر عـن روض السـنى	***مُفْسِــــحاً للفـــم أن يجنـــــي ثمــــارهْ***
بــــرعم فـــــي شـــفتي مُسْتَســـلِمٌ	***ثـــائر الـــذروة.. أحكمـــتْ حصـــارهْ***

بينما تتربـع وبكـل ثقـة قصـيدة "تحت الدوش" علـى عرش قصـائد مرحلـة المراهقـة الثانيـة لتُكمل نظـرةَ الشاعر إلى المرأة بواقعية عارم حتى في تلك السن.. فماذا يقول في تلك القصيدة التي يصف لنا فيها حسناء متجردة راحتْ تستحم تحت "الدوش"..؟:

وتدير بأُنملها الصنبورْ
فيصدُّ الماء.. وينحبسُ
مُخْتاراً من أي الأعضاء سيفترسُ
*
وتَصيحُ.. تَذَمَّرْ.. أُفٍ أُفْ
يا ماءُ تحدرْ.. هيا خِفْ
جسدي يحتاج إلى لمسكْ
من رجل داعبني في عنفْ
*
فيغمغمُ ماءٌ في الأُنبوبْ
هيا انتظري حتى أجمعْ
بعضَ القوهْ
فأنا مذعورٌ من جسد يغلي شهوهْ
وأكاد من النيران أجفْ
*
ويخافُ الماء.. فينهمرُ
ينداح بأبعاد الجسدِ
يجتاح البارزَ يرقاهْ
والسهلَ الدافئَ يغشاهْ

والخافي المُضْمَرُ يُنعشُهُ

إذْ أنَّ اللمسةَ تُرعشُهُ..!

فهل بعد هذه الواقعية العارمة [محتاراً من أي الأعضاء سيفترس- من رجل داعبني في عنف- فأنا مذعور من جسدي يغلي شهوهْ -والخافي المُضمَر ينعشه- إذ أن اللمسة ترعشه] من واقعية..؟

2-الموقف الثاني:

ويتجسد هذا الموقف في نظرة الشاعر الحريري إلى المرأة على أنها ملاك بشري طاهر.. وجمال علوي آسر، ينظر إليه نظرة إجلال وتقديسْ.. جيدَ ذلك أو بيسْ، فيمر به مرور النسيم الحالم الذي راح يلهو ببراءة وادعة مع أزهار حديقة دمشقية غناء.. راحت تنشر الألق والعبق في صباح خضل من صباحات نيسان.. حتى لكأنه عاشق صوفي راح يُذَوِّب نفسه في من يهوى شعراً أرقَّ من جفنٍ يُعَلِّم الغزل.. كما راح يغزل رُؤاه في محراب الجمال وملكوت الحب إلى من يهوى.. حتى لكأنها إحدى ربات الخصب والجمال اللاتي كثيراً ما ورد ذكرهن في أساطير الإغريق والرومان وشعوب بلاد الرافدين من أمثال [أفروديت وفينوس وعشتار وليليت]..

ففي الوقت الذي نرى فيه الشاعر في الموقف الأول ينظر إلى المرأة على أنها وليمة جسدية رائعة.. نراهُ هنا في مقطوعات وأبيات هذا الموقف الثاني -على قلتها- ينظر إلى المرأة نظرة مغايرة تماماً للنظرة الأولى، فيرى أنها لوحة فنية رائعة أبدعها الخالق العظيم لسعادة الكون.. وإذا بنظرته إليها تنقلب إلى نظرة روحية علوية.. تَتجلَّى في بوحه الشفاف الذي كان يقدمه لها أنساماً ولا أندى.. وأنغاماً ولا أحلى:

أنا والبستانُ والمحبوبة النشوى صِحابْ

إنها في الزهر أنفاسٌ.. وفي الروض ملابْ

ويتابع الشاعر قصيدته "البستان السارق" التي يصف فيها البستان والليل والحسناء فيقول:

سرق البستان حسنائي فثوري يا حرابْ

ها أنا بين الجذوع السود موجٌ واصطخابْ

أضلعي غضبى.. وللبستان أغصانٌ غِضابْ

إنَّ أفكاري وأوراقَ الدوالي في غِلابْ

أبتغي ردَّ فتاتي كوكباً.. فوق السحابْ

فَتسَمرتُ إلى أنْ ردَّ لي الفجرُ الصوابْ

هامساً: في قلبكَ الحسناءُ.. فاهدأْ يا عُبابْ

ولكنَّ التحليق يحالفه أكثر في قصيدة "المظلة" التي يصف من خلالها حسناء في فصل الشتاء وقد أطارتِ الريح مظلتها.. ويُوفَّقُ في رصد مجموعة متتالية من الصور الحركية المتتابعة.. ليصل بنا في نهاية المطاف أو المشهد إلى لقطة فنية بارعة تجسد موقفه الثاني من المرأة خير تجسيد.

حـــــين أشـــــرعتِ المِظَلَّـــــهْ للســـــــــماء المُســـــــــتهلَّهْ

قـــــد تَهــــاوى مــــــارِدُ الـــــــريح علـــــى الزنـــــــد.. فَحلَّـــــــهْ

خاطفـــــــاً شمســـــــية الحســـــــناء فـــــي مجهـــــول رحلـــــــهْ

ســــــــامحاً للمطـــــــــــر المحـــــــــروم أنْ يفعـــــــــل فِعلـــــــــهْ

فتغشـــــــاها إلـــــــى أنْ بلَّهــــــا أمتـــــــع بلَّـــــــهْ

إلى أن يقول:

مشـــــهدٌ قـــــــد ذَلَّ حتـــــى عـــــاود الصـــــحو مطلَّـــــهْ

هامســــــــاً: لا تَعبـــــــأي بالغيـــــــث، إنَّ الغيـــــــث أبلَـــــهْ

وتعـــــــالَيْ.. عشـــــــتِ للصـــــــحو.. تســـــــاميه ونُبلَـــــهْ

فأجابتْـــــــهُ: وغابـــــــا نَقْلَـــــةً فـــي إثْـــــر نقلـــــهْ

3-الموقف الثالث:

وهو الموقف الذي نظر فيه الشاعر الحريري إلى المرأة على أنها روح وجسد.. ملاك وجمال.. عواطفُ جسدية وروحية على حد سواء، وفي رأيي أنه كان مصيباً في هذا الموقف الموضوعي.. وتلك النظرة السليمة إلى المرأة والحياة.. فالمرأةُ هي المرأة جمالٌ وجلال.. ولا يجب الفصلُ بين هاتين الصفتين.. أو التَّركيزُ على واحدة منهما على حساب إهمال الأخرى عند الحديث عن المرأة.. لأن تلك هي معادلة الحياة.. وذلك هو الميزانُ الأصيل أو المعادل الموضوعي لبني البشر، ولعل قصيدته (في السينما) تمثل تلك النظرة وتجسد ذلك الموقف خير تجسيد..

إنه يصف حسناء دمشقية في ليلة باردة من ليالي كانون.. ذهبتْ إلى السينما أيام عصرها الذهبي.. أي قبل وصول التلفاز إلى سورية.. وابتاعتْ بطاقة لها.. ثم دخلتْ لتشاهد "الفيلم".. فماذا يقول الشاعر في تلك القصيدة المميزة..؟

وقفـــــتْ بشـــــبَّاكِ التَّـــــذاكِرِ تُلقـــــي بإصـــــبعها الأَوامـــــرْ

فَتنهَّـــــــد الشـــــــباكُ، واســـــترخى علـــــى خمـــــش الأظـــــافرْ

بيضـــــاءُ.. أوشـــــك خَـــــدُّها.. بلهيبـــــه يغـــــزو المجـــــامرْ

قهـــــرتْ بجمـــــرة خـــــدها بـــــردَ الشـــــتاء، فعـــــاد خاســـــرْ

لـــــولا احمـــــرارُ "الكـــــرت" لـــــم تظهـــــر أصـــــابُعها لنـــــاظرْ

درجـــــتْ.. فَكَـــــرَّ وراءَهـــــا			حبـــــلٌ مـــــن البشـــــر المغـــــامرْ

أنـــــا أَوَّلُ الحبـــــلِ، وفـــــي الوســــط انعقـــــدتْ، وفـــــي الأواخـــــرْ

درجـــــتْ.. فجـــــازتْ رُدْهَـــــةً			لهفـــــى.. إلـــــى مرقـــــىً مُعاصـــــرْ

دَرَجٌ.. خُطاهـــــا فوقَـــــهُ			قَفَـــــزاتُ عصـــــفور مُســـــافرْ

أنـــــا خلفهـــــا الصـــــيادُ، لكـــــنْ شَـــــبكَتي مـــــن ريـــــش طـــــائرْ

راحـــــتْ تصـــــاعدُ.. فـــــاحتقرتُ الصـــــاعدين علـــــى المنـــــابرْ

وَوَدِتُّ لـــــو شَـــــبَّتْ بنـــــا الـــــدرجاتُ، فانتحـــــتِ الزَّواهـــــرْ

حتـــــى يـــــدوم صـــــعودُنا			أنـــــا والجمـــــال مـــــدى الأداهـــــرْ

ولا غرو في ذلك، فالشاعر في هذا الموقف كان خوليَّ حديقة.. بل مُبدعَها، فهو يعرف موعد القرنفل حين يأتزر بوشاح من يهوى، فلا يتورع عن مزج ذلك الوشاح بأنسام الصباح والأقاح وأنفاس نيروز وأنغام فيروز.. حتى إذا تم له المزيجُ في فُسْقية دمشقية خضراء.. أخذ يرسم منه معالم حروفه وكلماته.. فإذا بقصائده لها لون ولا أزهى.. وطَلٌّ ولا أندى.. ورعشة ولا رعشة أنامل "ليوناردو دافنشي" وهي تبدع لوحة العشاء الرباني الأخير.

ثمة ملاحظة هامة في هذا المجال، وهي أنَّ الشاعر كان في المواقف الثلاثة وصَّافاً بارعاً للمرأة.. مُجيداً في التقاط الزوايا العاطفية الخبيئة.. واكتشافِ المشاهد المتفردة المبتكرة التي لم تسبقه إليها "كاميرات" الشعراء المعاصرين الذين رصدوا المرأة وداروا في فلكها ورسموا مفاتنها حتى الثمالة... باستثناء شاعر المرأة الأول [نزار قباني]، وهذه نقطة إيجابية تُسجِّلُ للشاعر بكل موضوعية.. سيأتي ذكرها بتفصيل أكثر في فقرة تالية عند الحديث عن الخصائص الفنية في شعر الغزل عند الحريري.

3-كيف تغزل الشاعر محمد الحريري بالمرأة..؟

هناك إجماعٌ مؤكَّد بين الرجال بعامة.. والموهوبين منهم بخاصة في كل مكان وعبر كل زمان أن المرأة ألطفُ وأرق وأعذب مخلوق على الإطلاق.. وأنها أجملُ لوحة في متحف الجمال.. لذلك فلا عجب إذا رأينا الشعراء والرسامين والنحاتين والموسيقيين.. وكلَّ من أدركتهم حرفة الأدب والفن.. يتبارَوْنَ في رسم مفاتنها..وتصوير جمالاتها.. ورصد أحاسيسها ورغباتها.. أو رصد أحاسيسهم ورغباتهم نحوها، ولما كان شاعرنا الحريري واحداً ممن عنيناهم في الجمل السابقة.. لذلك كان حقاً علينا الحديثُ عن كيفية تغزله شعرياً بالمرأة.. وعن طريقته الفنية في التعبير عن عواطفه تجاهها..؟

آ–في مجال الشكل:

الواقع يشير إلى أن الشاعر الحريري آثر أن يكون توفيقياً في هذا المجال، وأعني بذلك أنه عزف غزله للمرأة على أوتار المدرستين الشعريتين.. الكلاسيكية الأصيلة.. والحديثة المعتدلة.. معتبراً أن الشاعر الحديث الجيد يجب –لكي يعطي شعراً حديثاً جيداً– أن يمر بالمدرسة الشعرية الكلاسيكية الأصيلة.. ويعطيَ شعراً جيداً فيها.. ثم ينطلقُ محلقاً في فضاء الحداثة الرحب بكل جاذبيته وإضاءاته.

وأنا أرى في هذا المجال أنَّ التمكن من المدرسة الكلاسيكية التي تحكمها القواعد والأنظمة والأحكام والقوانين يُمكِّنُ من الأدوات الشعرية التي لا غنى لكل شاعر حديث ومُجيد عنها عبر رحلة التحليق والبحث عن الآفاق الجديدة والقارات المجهولة.. وتبقى الأشكالُ الشعرية أوعيةً وقوالبَ لأفكار الشعراء وإبداعاتهم.. كما ويبقى الشاعرُ المبدع هو ذاك الذي يستطيع أن يصب إبداعه في أي قالب يشاء.. سواءٌ اعتمد وحدة البحر أم وحدة التفعيلة شكلاً للقصيدة..

أسلمتُها.. وأنا المطيعُ.. كتاباً — أغفى على يدها.. فَرَقَّ.. فَذابا

أحنو على الكفِّ الجهول أَبثُّهُ — بعضَ الثقافة.. كي يُجيد دعابا

ما الفرقُ.. لمسُ يدٍ ولمسةُ صفحةٍ — كُلٌّ يُفتِّحُ للذائذ بابا

وهكذا تمضي قصيدة "الكتاب العاصي" في رحلتها من النبع إلى المصب تنساب بهدوء حالم ورومانسيةٍ عذبة دون أنْ نرى فيها تَكَلُّفَ تشبيهٍ أو استعارة.. لأنها مُعبِّرةٌ كل التعبير عن شخصية الشاعر الفنية.. بغض النظر عن الشكل الذي صيغتْ فيه.. أكانَ كلاسيكياً.. أم حديثاً.

ب–في مجال المضمون:

أما بالنسبة للمضمون فقد حاول الشاعر أن يجد علاقاتٍ جديدةً للمفردات اللغوية لُيفجِّرَ.. أو قُلْ لُيطَوِّر بها ومن خلالها تركيباتٍ جديدةً واستعمالاتٍ حديثةً للكلمات، وهو ولا شك مُتمكِّنٌ من ذلك، وقادر عليه نتيجة موروثه الثقافي الكلاسيكي الجيد الذي أتاح له مثلَ هذا التمكُّن الواضح من أدوات الشعر.. ورفده بكل أصيلٍ جديد، يقول في قصيدة بعنوان "الموقف السمح" الآتي:

في الموقف السمح لاحتْ — بقدِّها تَتعطَّفْ

لما دنوتُ أشارتْ — بكفِّها أنْ تَوقَّفْ

لمحتُ في وجنتَيْها — نزيفَ وردٍ مُنَتَّفْ

دعوتُ.. فانسلَّ جسمٌ — يكاد أن يتقصفْ

تفوحُ منه عطورٌ — بطيبها.. الله أعرفْ

ومع ذلك.. ومع هذا التَّمكنِ الواضح والمعاصرةِ في الموضوع والحداثة في الصياغة.. بغض النظر عن الشكلانية.. ومع أن الشاعر لا يتنكر لماضيه السلفي في الشعر.. ولا يُغرق في التحرر الحديث فيه لدرجة الخروج عن الأصول.. ومع أن قصائدَهُ من النوع البسيط الموحى الذي يزخر بالصور الجمالية المعبرة.. والتي تحملنا معها في رحلاتٍ جمالية ممتعة ورحلات.. فنتمتعُ بقصائد [تحت الدوش– هيبية– الموقف السمح– شباك التذاكر– أنا و المصور– المظلة– القط المذنب– فاتنة في المسبح.. الخ].. أقول إنه ومع كل هذه الإيجابيات كان يغرق أحياناً في الكلاسيكية المكرورة التي يغيب فيها الشعر ليحلَّ محله النظم.. سواءٌ في المفردات والكلمات.. أم في التراكيب والعبارات أم في الصور والمعاني، كما في قصيدته "ما أثقلك" التي يصف فيها المرأة تخاطب الشاعر فتصف محاسنها وتقول:

إني الثريا في المحاسن، فالتفتْ.. ما أجهلَكْ..!

البانُ يهوى قامتي ويهيمُ في شعري الحلَكْ

كما أنه كان يقع أحياناً في السردية والمباشرة والنثرية العادية، وهي من أهم عيوب المدرسة الكلاسيكية وهذا ما بدا جلياً في قصيدة "الحب من النظرة الأولى" المهداة إلى فتاة اسمها هدى" والتي يقول فيها:

إلـــى "هـــدى" كُـــلَّ وقتـــي — إلـــى "هـــدى" كـــلَّ ذاتـــي

إلـــى قـــوام رهيـــف — يمـــيس بـــالزفراتِ

إلـــى بريـــق عيـــون — أغرقـــتُ فيهـــا حيـــاتي

إلـــى شـــفاه ســـكارى — مـــن خمـــرة الهمســـاتِ

إلـــى انســـيابة عنـــق — قـــد صـــيغ مـــن آهـــاتي

"هـــدى" وأنـــتِ كنـــوز — للحفـــظ لا السَّـــرقاتِ

وهكذا تمضي هذه القصيدة في مسار من الرتابة والنثرية التي تذهب بالشعر.. حتى كدتُ أنكر من شك ومن عجب أن الشاعر محمد الحريري هو صاحب قصيدة "لقاء تحت الشمس" الرائعة التي يقول فيها:

الســـاعةُ تـــدفع عقربهـــا — ليشـــيرَ إلـــى زمـــن الوعْـــدِ

هيَّـــأتُ لليلـــى مائـــدة — غصـــتْ بـــالخمر.. وبـــالوردِ

هـــل تـــأتي..؟ تســـألُ مائـــدتي — فأجبـــتُ: نعـــم لا تحتـــدي

هـــا إنـــي أســـمعُ إيقـــاع القـــدم — المحفوفـــة بالرَّغْـــدِ

لا ترتعشـــي يـــا قاصـــدتي — فالبيـــتُ ومـــن فيـــه يفـــدي

ودخلنـــــا فـــي بـــوح غَـــزِلٍ ... نســـــــعى لرحيـــــــبٍ ممتـــــدِ
وحـــــديثً.. أوَّلُــــــهُ جِــــدٌّ ... وأواخـــــرُهُ عكـــــسُ الجِــــــدِ
قَــــدَمٌ فـــي السُّــلَّمِ هابطـــةٌ ... تَنْسَـــــلُّ مـــــن البيـــت الوغــــدِ
والســـاعةُ مـــا زالَـــتْ تـــدعو ... بـــالخفق إلــــى زمــــن الوعــــدِ

وأحياناً أخرى كان التوفيق بعيداً عن الشاعر في بعض الصور –بالرغم من أنه وصَّافٌ بارع– والتي حاول أن تكون جديدة مبتكرة فجاءتْ –وهذا رأيي– بعيدةً عن الذوق الفني السليم، كما في قصيدته "البصارة" حين يخاطبها ويصفها فيقول:

مُبَصِّـرَتي.. طابـتْ حوالَيْـكِ جلسـةٌ ... وحَــنَّ مكـــانٌ منـــكِ يـــدعو مكانيــا
ودلــه نــور الشـمس فانسـاب راجفـاً ... ليلعـــق منــك الزنـــد ظمـــآن صـــادياً

ذلك أن جملة (ليلعق منك الزند) الفعلية جاءت لتمحو جمالات القصيدة – على قلتها–.

ثم هناك الاستعمال الواضح لبعض الكلمات المُعجمية التي انتهى استعمالها الشعري منذ أمد بعيد مثل: [ادلفي– الداء القاصم والخيول الغواشم وخفق الفؤاد الجاحم– ازدلف وغيرها..]..

وكذلك هناك بعض المبالغات التراثية التي بطل مفعولها ولم يعدْلها أيُّ رصيد.. ولم تعد تُصرف في سوق الشعر المعاصر [كلاسيكية وحديثة] كقوله:

مزَّقتني منكِ الرموش.. فقلبي رَهْنُ رِمشيْكِ خفقةً واشتعالا

وذلك في قصيدة [إلى كسلى].. أو قوله:

ناديتُهــــــا.. يــــا حيــــاتي ... يـــــا مُشــــــــتهى نَجوايــــــا
يــــا جمــــرةً فـــــي فـــؤادي ... ســــــــقيتُها مــــــن لظايــــــا
جــــــودي.. ولــــــو بكـــــلامٍ ... يُحيــــــــي رفــــــات لُغايــــــا
أو نظــــــرةٍ.. كـــــلُّ نـــــوري ... منهـــــــا.. وكــــــلُّ دُجايــــــا
الحــــبُّ صـــــمتٌ.. ولكـــــنْ ... صـــــــراخُهُ فـــــي الحشـــــايا

وذلك في قصيدة (سباق) التي استغربتُ أن تكون وبعضُ مثيلاتها التي ذكرتُها أعلاه للشاعر المجدد والمحلق على حد سواء المرحوم محمد الحريري.

وما ينطبق على بعض قصائد الشاعر الكلاسيكية في هذا المجال.. ينطبق على بعض قصائده الحديثة التي ثُبِّتَتْ في الديوان أيضاً.. والتي كان من الأفضل عدمُ تثبيتها.. وبخاصة قصيدة (راقصة الاسبان).. وقصيدة (نزهة معها).. حيث يقول في الأولى:

يا راقصة الإسبانْ

هُزِّي بالصنج.. دعيه طول حياتي يقرعْ

فأنا غير صراخ الصناجة لن أسمعْ

فلقد متنا من أقوال موزونهْ

لا تبني في قارعة الأوهام، ولو طينهْ

بينما يقول في الثانية:

قالتْ أَسرعْ حتى نُبدعْ

أحلى موضعْ

*

حين وصلنا:

فرح الكرسي المنسيْ

وهفا الإبريق الدُّريْ

واستاف الماءَ الفضيْ

أنْ يُسْكِرَهُ منها رِيْ

*

وتكلَّمنا:

قالتْ لا يوجد إنسانْ

إلا أفياءٌ.. رُهبانْ

وسكون فيه إيمانْ

إنَّ الإيماءة بركانْ

الشعرُ هنا فيه ضعف وتراجع واضحان، ولا يستطيع الشاعر أن يجاريَ بمثل هذه القصائد الغزلية المتواضعة شعراءَ جيله الذين كتبوا شعراً معاصراً وحديثاً في شعر الغزل أمثال [نزار قباني] و [بدر شاكر السياب] على قلة غزله و [حامد حسن] بحال من الأحوال.. على الرغم من أنه استطاع أن يجاريَهم في قصائده الغزلية الأخرى.. وأن يكون له قصب السبق الواضح في بعض منها.. وبخاصة في مجال شعر الغزل الوصفي.

فالقارئ أو السامع يُحس في هاتين القصيدتين، وللوهلة الأولى، بتكلُّفِ وافتعالِ الانسيابية الشعرية.. والتناغمِ الموسيقي.. وذوبانِ وجفاف الشاعرية والإبداع، في الوقت الذي نرى فيه ذروة الإبداع في قصيدته

[لقاء تحت الشمس] و [المظلة] على سبيل المثال.. حيث الصوَرُ الفنية المتلاحقة.. والجمل البرقية المتناسقة.. ذاتُ الجرس الموسيقي المُنغَّم.. والوقعِ الشعري الأخاذ.. وأغلبُ الظن أن تلك القصائد وأمثالَها هي من بداياتِ الشاعر الحريري وسنواتِ شبابه وشاعريتهِ الأولى.. وفي رأيي أن جامع الديوان ومُقَدِّمَهُ الشاعر [شوقي بغدادي] قد أساء إلى صديقه الشاعر محمد الحريري مرتين.

*-**الأولى:** عندما ثَبَّت أمثالَ هذه القصائد في الديوان، ولم يهملْها ويحذفْها.. وهو المُتمكِّنُ القادرُ على التمييز بين الخرز والدُّرر.*

*-**والثانية:** عندما لم يُذَيِّلْ تواريخ نظم القصائد – ولو بشكل تقريبي فيما إذا لم يُذْكَر ذلك على الأصل– لا سيما وأنه لازم الحريريَّ طوال فترة إقامته في دمشق وحتى وفاته.. ومُطَّلِعٌ على كل شاردةٍ وواردة شعرية عنه.. وذلك ليعرف القارئ عمر الشاعر الزمني الذي كتب فيه أمثال تلك القصائد حتى لا يظلمه.*

4-الخصائص الفنية في شعر الغزل عند الشاعر الحريري:

لكل شاعر مُجيد خصائصُه الفنية وإيجابياتُه التي تميزه عن زملائه الشعراء، وتُكَوِّنُ له نكهةً خاصة.. وتفرداً مميزاً.. وهويةً واضحةَ المعالم والسِّمات، ولما كان الشاعر الحريري أحدَ شعرائنا المُجيدين الذين يحملون هوية شعرية مميزة.. وبخاصة في مجال الغزل.. فما هي أهم خصائصه وإيجابياته في هذا المجال.. التي أعطته تلك الجودة الواضحة.. وهذه الهوية المميزة..؟

مما لا شك فيه أننا عندما نقف أمام النتاج الشعري للشاعر محمد الحريري، فإنه ستطالعنا مباشرة ودون أي عناء سماتُ الشعر الحقيقي.. الذي يوشحه (الصدق والبساطة والأصالة والجمال) بأكثر من وشاح، وهذا ما جنَّب صاحبه عثرة الضياع في زحمة غيره من الوجوه الشعرية المعاصرة.. ذاتِ النزعات المتباينة، والمدارس المختلفة، إنه يُمَثِّلُ خطاً بيانياً متصاعداً في مسيرة فنية متجددة ومتطورة نحو الأفضل والأكمل.. يحاول الشاعر من خلالها أن يرصد الواقعين الشخصي والعام على حد سواء، كما ويحاول أيضاً أن يخرج بشعر الغزل من شتات التهويم الرومانسي إلى الواقع الحياتي العاطفي والمعيش..

مستخدماً عبر رحلته الشعرية الصور والموسيقى.. والفِكَر والألوان، وبخاصة عندما يتناول موضوعاً عاطفياً جديداً يكون له السبق في اكتشافه والكتابة شعرياً عنه.

وإذا كان العمل الشعري ابنَ بيئته (كلاماً وألحاناً وأخيلة ومعانيَ).. يجسد ملامح تلك البيئة، ويتغذى بمعطياتها، ويتسم بطابعِها، لذلك أتتْ قصائد الشاعر "الحريري" تزاوجاً واضحاً ومعاصراً بين طبيعة "حماةَ" الأندلسيةِ الساحرة.. وطبيعةِ دمشقَ الحلوةِ الدافئة المغناج، فكانتْ بذلك مزيجاً من انسياب مياهٍ.. وأنغام ناعورة.. وأريج روض.. ومعاتبة دهر.. ولفتة حسناءَ.. وشكوى مُحِبٍّ.. وموسمِ عاشقٍ.. وبحةِ نايٍ، وهمسة جدول، وأحلام نجم، وأشواق بدر، ووشوشةِ نَسَم..!

وقد أُتيح للشاعر محمد الحريري أن يجسد شعرياً هذه المفردات مجتمعة من خلال محورين رئيسيين هما الفحولةُ والبكارة الشعريتان، فأتتْ قصائده حاملة معها تجارب أربعين سنة أو يزيد من الحب المتجدد.. والغزل الوصفي الذي استطاع أنْ يُكَوِّنَ له خصائصَ فنية مستقلة تَميَّزَ بها الشاعر.. لعل أهمَها الآتي:

1-غِنى الموضوعات الغزلية التي تطرَّق إليها الشاعر، فقد كان لا يترك شاردة ولا واردة تتعلق بحياة المرأة اليومية.. إلا واستغلها لصالح شعر الغزل، وكتب فيها قصيدة أو مقطوعة.

2-صفةُ المعاصرة التي لازمتْ معظم موضوعات الشاعر الغزلية، وهذه ميزة واضحة للشاعر تُضاف إلى إيجابياته، فقد أضاف إلى موضوعات الغزل الكلاسيكية إضافاتٍ جديدةً واضحة.. استقاها من واقع طبيعة الحياة المعاصرة للمرأة.

3-اكتشافُ جوانبَ خبيئةٍ وزوايا مجهولة من الحياة اليومية للمرأة.. وتَصَيُّدُ بعضها لموضوعاته.. وتسليطُ الأضواء الشعرية عليها، وقد كان والشاعر [نزار قباني] أستاذين في هذا المجال، مع الاحتفاظ بصحة المقولة التي تنادي بأن لكل شيخ طريقَتَهُ، ففي الوقت الذي كان فيه "نزار قباني" شاعر فن الغزل بلا منازع.. كان فيه "الحريري" شاعرَ الغزل الوصفي بلا منازع أيضاً.

4-استخدامُ الشاعر لمفرداتٍ عصرية وصورٍ حديثة نتيجة اكتشافه لموضوعاتٍ غزلية جديدة ليستطيع من خلال تلك المفردات والصور أن يُعبِّر عن الموضوعات تعبيراً عصرياً وحديثاً.. وهذا ما رأيناه واضحاً وجلياً في أكثر من قصيدة تحمل عنواناً معاصراً.. وتطرح من خلاله موضوعاً معاصراً مثل: [عند حلاق السيدات- عند المصور- حسناء في المسبح- تحت الدوش- المظلة- الموقف السمح- في السينما] الخ.. وبذلك أضاف إلى قاموس الغزل عندنا إضافاتٍ شخصيةٍ وبصماتٍ مُميَّزَةٍ خاصة.

5-وأخيراً وليس آخراً.. إبرازُ الجانب الجمالي الأُنثوي للمرأة من خلال التركيز على بعض الأعضاء المعينة في جسدها.. شأنه في ذلك شأنُ الشاعر نزار قباني.. في الوقت الذي كان ينظر فيه معظم الشعراء والرسامين إلى المرأة على أنها لوحةٌ جمالية متكاملة، لا يجوزُ تقسيم قارتها الرائعة إلى دُوَلٍ وعواصمَ.. ومرافئَ وخلجان.

ومع أني أترك حرية اختيار وتَبَنِّي نوع النظرة للشاعر أو الرسام.. فإنني أرى أنَّ كلتا النظرتين على صواب، سواءٌ نظرنا إلى المرأة على أنها لوحةٌ جمالية متكاملة.. أم على أنها أجزاءُ جمالية يُتمم بعضُها البعضَ الآخر ويُجمِّلُهُ، ذلك أن معيار الجودة في هذا المجال هو "كمُّ" الإبداع الفني الذي حقَّقه الشاعر أو الرسام.. وفيما إذا حالفه التوفيق في تقديم قصيدة رائعة.. أو لوحة خالدة أم لا.. سواءٌ أرصدتْ تلك اللوحة أو القصيدة عضواً جمالياً من أعضاء المرأة.. أم رصدتها كَكُلٍّ جمالي لا يتجزأ.. مع الاحتفاظِ بحد من القيم الأخلاقية التي لا يجوز تجاوُزها في هذا المجال.. والتي تختلف باختلاف مفاهيم وأفكار الأمم والشعوب.. لئلا يُفهم الشعر أو النص على أنه أداة غير إيجابية..!

تلك هي في رأيي أهم الخصائص الفنية في شعر الغزل عند الشاعر الحريري.. الذي لم يهمل المعاصرة والحداثة في رحلة (الموضوع) و (المضمون).. ولم ينس الإيقاع النغمي الذي تزخر به معظم قصائده عبر موسيقاها.. وقوافيها في رحلة (الشكل).. مع ملاحظة أن جانباً كبيراً من حداثته كان في (الشكل).. حيث

أخذتِ القصيدةُ شكل تفعيلات الشعر الحديث.. أما المضمون والصياغة فبقيا كلاسيكيين.. وفي النماذج التي سبق وذكرناها خيُر دليل على صحة ما نقول.

5-مكان الشاعر الحريري بين شعراء الغزل المعاصرين من أبناء جيله الشعري:

الشعر بستان جميلة ولا كالبساتين.. والشعراء والنساء أزهار متنوعة العطر واللون في تلك البستان.. وكما أن لكل زهرةٍ أرجاً وألقاً خاصين بها، كذلك فإن لكل شاعر أرجاً وألقاً خاصين به.. وفي هذا المجال تقول الشاعرة الألمانية المُجدِّدة والمعاصرة [إيفاشتريت ماتر] من برلين: إن الشعراء كالأشجار في العطاء.. ذلك أن الأحداث العاطفية تمر بالشعراء كافة كما تمر دورةُ الفصول الأربعة بأشجار البستان كافة.. ولكننا نرى في نهاية دورة الفصول.. ومع بدء المواسم أن كل شجرة أعطت ثمارها الخاصة بها التي تختلف عن ثمار جاراتها الشجرات الأخرى في البستان بالرغم من تعرض جميع أشجارها لحدث واحد وطبيعة واحدة وأعني بهما دورة الفصول.. وكذلك الشعراء فإن الأحداثَ العاطفية وأنسامَ الغزل والجمال تهب عليهم وتمر بهم جميعاً.. إلا أن العطاء يختلف باختلاف الشعراء والنساء بالرغم من أن الموضوع واحد.. وأعني به [الحب].

من هذا المنطلق بالذات.. كان الشاعر محمد الحريري –لما يملكه من خصائص فنية في شعر الغزل– من أبرز تلك الأشجار نضرة.. ومن أكثرها عطاء، ويكفيه فخراً أنه –وعلى امتداد ثلاثين عاماً قضاها في دمشق بعد انتقاله من حماة إليها– كان له حضوره الشعري المميز في أوساطها الأدبية والثقافية، وبخاصة في الغزل والوصف.. حيث كانت الأندية الأدبية والمراكز الثقافية تعتز به وبأمسياته وعطاءاته الشعرية، وكنت واحداً ممن يحضر أمسياتهِ في العاصمة بحكم وظيفتي السابقة، حيث كنتُ أعيش هناك، فقد تمكّن –وأقولها بتجرد وصدق وموضوعية– أن يحجب في مجال الغزل الوصفي معظم شعراء دمشق من أبناء جيله أمثال [شوقي بغدادي.. وكمال فوزي الشرابي.. وغيرهما] باستثناء الشاعر [نزار قباني] الذي كان يمثل مدرسة شعرية عربية للغزل خاصة به، كما تمكّن أن يحجب في هذا المجال أيضاً عدداً من شعراء المحافظات الأخرى الذين وفدوا إلى دمشق وأقاموا فيها أمثال [سليمان العيسى– مدحة عكاش– نذير الحسامي– عزيزة هارون– وغيرهم] باستثناء الشاعر [حامد حسن] الوافد من محافظة طرطوس– منطقة دريكيش، الذي يتمتع بترف لفظي متناغم.. وجملة شعرية يسكنها الألق والعبق، بالرغم من أن موضوعاتهِ الغزليةَ أقربُ إلى الكلاسيكية منها إلى المعاصرة.. على عكس الشاعر الحريري الذي كان في هذا المجال أكثر معاصرة.. والذي أوتيَ مقدرة جيدة مميزة في الوصف والابتكار التصويري.. في الوقت الذي نرى فيه فنَّ الصياغة الشعرية في معظم قصائد الشاعر حامد حسن أكملَ وأقوم.. والمفرداتِ والتراكيبَ أرقَّ وأنغم.

وفي الوقت الذي طلع فيه علينا ابنُ دمشق الشاعر [نزار قباني] بقصيدته الرائعة [لوليتا] المُستقاة من قصةٍ لكاتب روسي.. والتي صوَّر لنا من خلالها بطلةَ القصيدة وهي تروي بأمانة مشاعرَها الأُنثوية إلى أحد أصدقائها بعد أن انتقلتْ من سن ما قبل المراهقة إلى سن المراهقة فتقول:

صار عمري خمس عشرهْ
كلُّ ما في داخلي غنَّى وأزهرْ
كل شيء صار أخضرْ
شفتي خوخٌ وياقوتٌ مُكَسَّرْ
وبصدري ضحكتْ قبةُ مرمرْ
وينابيعٌ وشمسٌ وصنوبرْ
صارتِ المرآة لو تلمس نهدي تَتخدَّرْ
والذي كان سويّاً قبل عامين.. تَدَوَّرْ
فَتصوَّرْ
طفلةَ الأمس التي كانتْ على بابك تلعبْ
والتي كانتْ على حضنكَ تغفو حين تتعبْ
أصبحتْ قطعةَ جوهرْ
لا تُقَدَّرْ
أصبحتْ أروعَ ما تَتصوَّرْ

نرى الشاعر محمد الحريري قد طلع علينا بقصيدته الرائعة أيضاً [المظلة].. المار ذكرُها والتي يقول فيها:

حـــين أشـــرعتِ المظلـــهْ	**للســـماء المســـتهلهْ**
قـــد تخوَّفـــتِ.. وحَـــقٌّ	**أن تخـــاف المـــاءَ شُـــعلهْ**
فَتجمَّعـــتِ لهيبـــاً	**تحـــت أفيـــاء المظلـــهْ**
وتُـــوالينَ التَّثَنِّـــي	**نَقْلَـــةً.. فـــي إثـــر نقلـــهْ**

وفي الوقت الذي طلع فيه علينا الشاعر [حامد حسن] الوافد إلى دمشق بقصيدته الرائعة [راقصة] والتي يقول فيها:

سَـــكِرَ النَّـــديُّ بهـــا.. وجُـــنَّ	**الخمـــرُ.. وانســـفح المَـــلابُ**
فَتلفَّـــتَ الملهـــى.. وخـــاف	**علـــى طهارتـــه التـــرابُ**
رقصـــتْ.. وَرَشُّ الطيـــب فـــي	**الخُطـــواتِ.. والألـــقُ المُـــذابُ**
وتَـــدورُ.. تُخطئهـــا العيـــونُ	**الراصـــداتُ.. فمـــا تُصـــابُ**

وتَقصَّفَتْ جسداً.. تكاد عليه تحترق الثيابُ

شَقَّتْ غلائلُهُ.. وكيف يُحجَبُ الشَّفقَ الضبابُ..؟

وتعبُّ كأس الخمر ظامئةً.. فيشربُها الشرابُ

طلع علينا فيه الشاعر [محمد الحريري] بقصيدته الرائعة أيضاً [في السينما].. أو شباك التذاكر.. المار ذكرُها.. والتي يقول فيها:

وقفتْ بشباك التَّذاكرْ تُلقي بإصبعها الأَوامرْ

فتنهد الشباك، واسترخى على خمش الأظافرْ

وصغى لكوته تُتمتِمْ: عرقلي "الكرت" المهاجرْ

حتى يذوقَ حديدَيَ الوحشيُّ من رَغَد الضفائرْ

قد جاز كُوَّتيَ الكئيبةَ ألفُ عابرةٍ.. وعابرْ

لكنَّما عن مثلها لم تَنْبُثْقْ فِتَنُ المَعابرْ

وهكذا نرى أن الشاعر الحريري كان يُمثِّلُ مع أبرز شعراء دمشق تارةً.. ومع أبرز الشعراء الوافدين عليها تارة أخرى.. فرسَيْ رهانٍ تجريان في مضمارين متوازيين ومتساويين، وأنه استطاع أن يركُزَ رايته الشعريةَ في العاصمة السورية التي كانتْ وما تزال تُمثِّل واحدةً من أبرز أسواق الأدب والشعر منذ مطلع النصف الثاني من القرن الماضي.. وعلى مدى ثلاثين عاماً أو يزيد قضاها فيها.. وأنه كان السَّباقَ المُجلِّيَ بين أقرانه في مجال الغزل.. وهذا ما أتاح له أن يتبوأ مقعداً متقدماً في صف الشعر العاطفي.

خاتمة:

تلك هي رحلة عجلى في شعر الغزل عند الشاعر الكبير المرحوم محمد الحريري، ومن أراد التعمق أكثر في هذا المجال فعليه الرجوع إلى ديوانه الذي صدر عام 1985 عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق.

ولكنْ ثمَّةَ سؤالٌ يطرح نفسه ونحن نُشرف على نهاية البحث وهو:

-هل غمر الحبُّ الحقيقي قلب الشاعر الحريري فيما كتب من شعر غزلي..؟ أم أنه نظر إلى المرأة على أنها لعبةٌ فنية جميلة.. فراح يُجيد توظيفَها لكتابة قصائده وأشعاره.. تماماً كما يُجيد الرسام أو المثَّال توظيفَ الحسناء "الموديل" لرسم لوحاته وأعماله..؟

*في رأيي أن الحبَّ الحقيقي لم يعرف قلب الشاعر الكبير إلا في جزء يسير من أشعاره الغزلية، وأنه كان ينظر إلى المرأة على أنها تحفةٌ فنية رائعة.. بدلالة وفرة شعر الغزل الوصفي عنده.. والذي راح يتفنن من

خلاله في وصف جزئيات تلك التحفة الجمالية، ورصد حركاتها الأنثوية وسكناتها بشكل واضح وأخاذ ومثير.. على حساب قلة الشعر العاطفي البوحي عنده.. والذي يعبر فيه الشاعر عن شدة انفعاله بالتجربة.. وعمق تأثره بالحدث.. وأعني بهما الحب.. والحب وحده..!

*وإذا كان لي من كلمة أخيرة موضوعية ومنصفة.. فهي أن الشاعر "أبا عز الدين" أوتي في مجال الغزل بعامة.. والغزل الوصفي بخاصة.. مرآةً صقيلة تنعكس عليها حتى الأطياف.. وحساً عاطفياً مرهفاً ولوعاً بالجمال.. نظر من خلاله إلى مفردات الحسن وأبجديته.. فوجد أن المرأة أجملُ ما في هذا الوجود من لوحاتٍ وجمالات.. فوهبها أرقَّ ما عنده من ألحان وألوان..!

محمد منذر لطفي

□□

متابعات... متابعات... متابعات

في (النجوم لا تسرد الحكايات) بوح أنثوي رصين

-1-

في مطلع عام 2002م، صدرت للقاصة بسمة النسور في عمّان مجموعة قصصية اختارت لها عنوان واحدة من قصص المجموعة الإحدى عشرة: (النجوم لا تسرد الحكايات) [1]........، والكاتبة معروفة بعطائها الإبداعي في المشهد الثقافي الأردني...، فقد كتبت القصة القصيرة، وصدرت لها مجاميع منها: (اعتياد الأشياء وقصص أخرى) عام 1994 و(قبل الأوان بكثير) عام 1999، ونعرف لها مجموعة قصصية أخرى بعنوان (نحو الوراء) لم تشأ الإشارة إليها في إصدارها الأخير.

وللكاتبة حضورها الملحوظ في المناشط الثقافية العربية..، وفي ملتقيات ومؤتمرات الأدباء العرب فضلاً عن صالات القصة النسوية، فقد أسهمت في فعاليات أدبية انعقدت في سورية ولبنان والمغرب وفلسطين والأردن...، ناهيك عن مواظبتها على الكتابة في الدوريات الثقافية وفي الصحف والمجلات الأردنية، لا سيما في شهرية (عمّان) وفصلية (تايكي) التي تولت مؤخراً رئاسة تحريرها.....،

الأنثى الكاتبة..، الأنثى المستترة في أعماق بسمة النسور ما زالت تكتنز أرق المشاعر الوجدانية التي ليس بالمستطاع إزاحتها أو تزييفها، لأن الكتابة عندها –كما عندنا –نبض الحياة، ومن خلال اللعب بها –

(1)–بسمة النسور: "النجوم لا تسرد الحكايات" قصص قصيرة –دار الشروق –عمان /2002م.

أعني الكتابة –تفصح عن عوالمها المشتهاة.. تسامحاً وعدلاً ومحبةً وطفولةً.. طفولة تأخذ مداها العمر كله.. تكرّه اغتيال الأمنيات...، وتمقت احتراف الخيانة "نلاحظ قصتها (منذ ذلك الحين)"... ترقب تحولات التجربة وتداعيات الماضي "كما في قصتها "آلام كثيرة" التي قدمت فيها ذلك التكثيف الأخاذ لتلك المشاعر الأنثوية المتضاربة الفذة والحائرة بين الحقد والكراهية وبين العطف والمواساة..، امرأة سرقت أخرى فتاها ورجلها. تلتقيان بعد حقبة سنين في مكتب أحد المحامين.. أبدعت بسمة النسور في عرض المشهد المفعم بالأحاسيس المتضادة! وفي كثير من قصص المجموعة، تقودنا الكاتبة إلى (الحدث –الحكاية) في سرد نستشعر عفويته وتلقائيته، لا نحس بثقلة أو تكلفة، لأن القاصة تحتفظ بجمالية النص وتدفقه، فلا تضحي بهذا على حساب ذاك...، تستخدم تقنياتها في البناء الدرامي أو الفانتازي دونما لجوء إلى الميثولوجيا أو الأسطورة (الشعبية) المحلية التي نرى لجوء البعض إليها تخلصاً من مأزق الراهن وإشكالاته..!! الكاتبة هنا تتعامل مع الراهن الاجتماعي والثقافي بشجاعة..، تتكشف في حركة سردية لا تتعمد إخفاء رصانتها، كما تهرب من توجيه النص وفق معايير المقبول والمسموح.!! فليس لديها ما تخفيه أو تخشاه.......!! إنها تُحكم ترتيب: الحدث – الزمان –المكان –الشخوص –الأشياء... في نسق حكائي أو درامي أو فانتازي مسوّغ.

وفي معمار النص عند بسمة النسور –في هذه المجموعة القصصية أو المجاميع السابقة –ليس ثمة ما يثير دهشة القارئ أكثر من تيار القص المنساب بهدوء ومن شفيف اللغة، ومن حيوية العلاقة بين أناس جمعتهم القاصة، سواء أكانت هذه العلاقة أساسية أم عابرة.. ومثال ذلك علاقة المرأة بالرجل في قصة (من أجل كأس ماء ثانية) وعلاقة الموظف المسؤول في السينما بالفتاتين في قصة (المقصورة) وعلاقة الأقارب في مجلس العزاء قصة (النجوم لا تسرد الحكايات).. في هذه النماذج القصصية نفهم أن الكاتبة تقدم بعض صيغ العلاقات كمجرد (حالات) ينبغي الإقرار بها وتقبلها..، ولا يبدو في ذلك ما يوحي بأن الكاتبة تعبر عن لحظة مزاجية أو طقسية.. فالحرية لدى بسمة النسور لحظة خلق، و(الحياة ليست أهم من الحرية، بدون حرية تصبح الحياة عبئاً ثقيلاً لا يستحق كل هذه المعاناة) [قصة انهماكات] فالكاتبة –إذن –لا تسجن نفسها في محاريب الوهم. لأن تراكم الأحداث والحالات، وتزاحم الرؤى الذاتية.. يفجّر دفق السرد وحيويته وبشكل يتيح للكاتبة ترتيب مفردات القص بتكنيك بارع تميزت به القاصة. ودون أن نسترسل في إطراء أسلوب الكاتبة، أرى أنه من العدل أن نقر أن ميزة قصصها تتأتى من صدقها الفني الذي مازال يُحسب لها نقطة تفوق، أقول ما زال، لأربط سلسلة مجاميعها في سمات مشتركة.

وفي مجموعة (النجوم لا تسرد الحكايات) يحار القارئ في البحث عن الشخصية المحورية في بعض قصصها..!!، ففي قصة (المقصورة) تكاد الشخصية المحورية تزدوج..، وفي قصة (النجوم لا تسرد الحكايات) تتأرجح هذه الشخصية بين (الفتاة الصغيرة) و(الجدة) و(النجميات) بينما تتحدد في قصة (بيت بيوت) بالطفلتين، ولكننا نلمح انتقالات هذه الشخصية بين الرجل والمرأة في قصة (من أجل كأس ماء ثانية..) ..إن الكاتبة تتصرف بأدواتها الفنية ولغتها المفهومة البعيدة عن الحوشي والوحشي من الكلام بغية تقديم هذا النسق من (الواقعية الجميلة) في قصص قصيرة لذيذة.. تعاند الراهن أو تلامسه بعفوية وشغف لتقودنا –على حذر –إلى تلك اللحظات التي تؤجج مشاعر الخوف والذعر.... (الخوف من الموت أو الغياب أو الرحيل أو كابوس الحلم الغرائبي.. مثلاً) رغم أنها لا تسعى إلى تدمير أحلام وطموحات المرأة في قصصها.. إنها تتركها أحياناً سائبة تتوازى مع (الممكن) و(المسموح) من الحالات والقيم.

بسمة النسور، في القص الفانتازي تتعمد الغرائبية، تبتعد عن المعقول، تجنح إلى المزاوجة بين (التهيؤات) و(الهلوسات) وبين (الأحلام) و(الأمنيات).. ففي قصص مثل (هبوط اضطراري) و(الصباحات الكثيرة) و(يحدث داخل رأسي) و(بيت بيوت) كأنها تؤسس لعوالم أخرى تتشكل لحظة اقتناص مباغت لحدث ترسمه أو تتخيليه، بشخوصه ومداراته ومجرياته.. وكأنما توحي للقارئ بقدرتها على استحضار مدونات (اللاوعي) الكامنة في أقاصي (الأنا).. (الذات السيكولوجية) أو في باطن (الليبدو) الفرويدي...!! لمحات شاردة من وعيها الكامل –أو وعينا –بالواقع المحيط بكل إحباطاته وسلبياته، مشاهد نُقّدر أنها نفرت من علو وعيها وأصالته مثل بارق اللمع في أفق واسع سعة الحلم.. جميل جمال أحلام يقظتنا...!!

وإذ نلتفت إلى (المكان) في هذه القصص، نلمح استجابة لديناميكية التحول في بنية المكان ودلالاته، استجابة تتراوح بين الاستقرار والاغتراب، بين المكوث والمغادرة...، لتبقى البنية المكانية التي تتهيكل عليها الحبكة الدرامية مفتوحة على آفاق رحبة، واقعية أو متخيلة حقيقية أو مجازية.. كأن تكون مثلاً: مقصورة في دار سينما أو عيادة طبيب نفساني أو مكتب محاماة أو فصل (صف) في مدرسة ابتدائية، أو دائرة رسمية أو مكتب شركة أو سجن.. الخ إنها تدور في فلك (المدينة) (البيت) (الشارع) (الفضاء).. عموماً.

–2–

في القصة التي حملت المجموعة عنوانها، تغامر الكاتبة بمعالجة مسألة (الموت).. وموقف الإنسان منه، مواجهته، تفسيره، الموت.. ذلك المصير الفاجع والمأساوي والمحتوم، كيف نقنع الصغار به..؟؟ كيف نفسر غياب شخص عزيز مثل (الجدة)..؟؟ كيف؟

تدير القصة حوارية مؤثرة بين الفتاة الصغيرة والنجميات المتناثرة في السماء، بعد أن أقنعتها أمها بأن جدتها تحولت إلى نجمة..، ولكن القصة تقدم لوحة تقليدية لطقوس ما بعد الموت وكيف ينشغل الأقارب وجميع الحضور في أحاديث عادية يتخللها الضحك أحياناً بينما يبث المسجل صوت المقرئ يتلو سورة من القرآن الكريم –وبينما الحزن يغمر الفتاة الصغيرة.. أما في قصة (المقصورة فقد وظفت الكاتبة بعض رموز الثقافة العالمية.. (أنا بيس نن –أنا كارنينا –تولستوي –صوفي مارسو –هنري ميلر..) في حوارات ومفارقات تحدث لشابتين –لكل منهما خلفية ثقافية ووظيفية مميزة –تدخلان دار سينما وترغبان بالجلوس في مقصورة ليست لهما، في حين يطلب الموظف المختص منهما مغادرة المقصورة..، تشاكسانه أول الأمر... يستعطفهما:

((أرجوك سيدتي، سوف أخسر وظيفتي بسبب عنادكِ.. نهضتا صاغرتين..)) لتستمر الحكاية في سرد شيق.

وفي قصتها (من أجل كأس ماء ثانية..) ثمة علاقة ذكية، بل ذكية جداً وواعية تعرضها الكاتبة بين امرأة ورجل.. العلاقة تتصاعد وتتألق بعنفوان الزهو الذي تحسه المرأة (المطلقة).. الزهو بحيوية هذا الرجل الفذ في تعامله معها وهيمنته على مشاعرها.. بل على حياتها بأسرها، فقد حال دون زواجها من رجل أخذت رأيه فيه..، رغم أنها تثور أحياناً بوجهه وتقذفه بكلمات قاسية ملغّزة.. [أنت تعاني من عقدة التفوق، تظن نفسك أفضل من الآخرين، وتدعي أن عزلتك "خيار حر" والواقع أنك مجبر لأنك عاجز عن التواصل مع

الآخرين بشكل طبيعي.!] كانت بذلك تثأر للقبلة المفاجئة التي منحتها وكأس الماء في لحظة مشاعر غامضة لفتهما معاً..، لقد لبى دعوتها لتلك الأمسية الحميمة، وجف ريقه من كثرة ما حكى.. وطلب كأس ماء.. فتبعها ثانية، قال بلهجة واثقة: الأشياء الجميلة تحدث دائماً..، في إشارة إلى القبلة دون شك. في هذه القصة قدمت بسمه النسور ذلك التصوير الموجز والفريد للعلاقة الصامتة بين رجل وامرأة. علاقة تتفجر أخيراً حال كل العلاقات.

في (بيت بيوت) هواجس فتاة وغيرتها من صديقتها، التي تفضح سرها (إنها تحب الرجل الذي يعيش في التلفزيون) الذي يغنى نار يا حبيبي نار...، عالم الطفولة البريء وأحلام التلميذات الصغيرات.

في (الصباحات الكثيرة) قصة فتاة وصديقها المتخيل وأوهام اللقاء والفراق وتداعيات فانتازية..، الفتاة المأزومة وهواجسها الغريبة، موقفها من طبيبها النفسي، ونصيحته لها أن تكف عن هذه (الترهات).. أي صدمة!! تؤثر القاصة التقاط ومضات خفية في أعماق الشابة تفصح عن حجم انكساراتها.. البحث عن الحب والحنان والألفة، ولا شك أن القارئ يلمس في هذه القصة، وفي قصة (هبوط اضطراري) غرائبية جميلة، حتى لتبدو النسور (قارئة فنجان) تفتش فيه عن علامات البخت والنصيب، تذكرنا بتلك الغجرية التي تبعثر (خرزات الطالع) امرأة مسحورة، شغوفة باستشراف حظوظ الصبايا والعوانس والكهول...

في (هبوط اضطراري) حشدت الكاتبة الكثير من الأحداث وعرضت العديد من الرؤى والتهيؤات وقدمت من خلال هذه القصة (تابلو) حكائي مكتظ بعناصر السرد المستندة إلى بعضها مثل حجارة (الدومينو).. ففي لعبة (الدومينو) تتكئ القطع إلى بعضها..، لكن تزويق القص جاء من غرائبيته ولا معقوليته في مختلف عناصر الحدث.

(منذ ذلك الحين) قصة اختتمت بها المجموعة، استندت إلى مبدأ (انفصام الذات) وانتهت بـ (بؤس الشطارة)!!؟

في القصة كأن (إحداهن) تتحدث عن نفسها بضمير أخرى، والأخرى كاتبة.. تلك التي تقول (إنها تسعى إلى استباحة خصوصياتي لتخفي عقدها الكثيرة وراء ظهري..) ولكن هذه (الشاطرة) (الثرثارة) (هاوية صنع المقالب..) (السعيدة بزواجها) (التي تمتلك.. زوجاً رائعاً وشقة لطيفة ووظيفة مناسبة) وهي (جميلة) ولم ترزق بأطفال رغم مرور خمسة أعوام على زواجها والتي يحبها زوجها ويعاونها كثيراً في تدبير أمور البيت...، هذه التي والتي... الخ تكتشف أخيراً عبر أحد مقالبها أن زوجها يخونها مع (إحداهن) مع فتاة صغيرة يأتي بها إلى الشقة أثناء دوامها...!!

تسوق الكاتبة عبر قصصها عبارات يمكن أن نضعها في خانة (الحِكَم) والأمثال، تختصر بجملة "مفيدة" قصيرة صفحات من السرد: (الأشياء الجميلة تحدث دائماً) ص22 "من أجل كأس ماء ثانية".. (ألا ترين حجم الهشاشة التي تكتنف حياتنا) ص 28"المقصورة".. (لا أحب أن أرى نفسي كضحية.. إن في ذلك إهانة كبيرة) ص 35 و(الحياة ليست أهم من الحرية..، بدون حرية تصبح الحياة عبئاً ثقيلاً لا يستحق كل هذه المعاناة) ص 53 "انهماكات".. (إن من يذهب لا يعود) ص 60 "هبوط اضطراري".. (إن الحب يطيل العمر ويمد الروح بطاقة عجيبة بحيث تبدو مصاعب الحياة تافهة) ص 63 "منذ ذلك الحين"...، وعلى العكس من اتجاه بعض كاتبات القصة العربية نحو توشيح نصوصهن بعبارات مثيرة تستفز غريزة القارئ،

نلاحظ في قصص بسمة النسور (عفة السرد) و(عفة الموضوع).. أنها تتحاشى –تأدباً وحياءً –استخدام عبارات أو كلمات تنم عن جسارة أو جرأة أخلاقية.. مثل تلك التي نقرأها في القصص الجنسية.. لا بل إن هذه الكاتبة تبتعد حتى عن الألفاظ الخشنة رغم أنها تقدم لنا بأسلوب جميل بعض الألفاظ (غير الجميلة) ولكنها مقبولة في سياقات السرد والحدث. (مازلت وقحة كالسابق) ص 10... (النساء دائماً جاحدات.. إنهن ماكرات) ص 14.... (المقصورة في متناول مؤخرته كل الأيام) ص 28.... (ضجّ الجميع بالضحك.. أحسست بالخزي) ص 43.. (سأقتلك أيتها الكلبة..) ص 58..... (يا الله كم بدت ماكرة وفضولية ووقحة أيضاً..) ص 61.. تلك كانت أقصى ما ارتأت بسمه النسور توظيفه في نصوصها الجميلة من العبارات غير الجميلة..

سعدالدين خضر

❑❑

قراءات... قراءات... قراءات

الطفل
والشعر الغنائي

الموسيقى لغة من لغات الجمال تشكل مع غيرها من لغات الجمال عالمي الطفل والشعر، وتلعب الموسيقى على اختلاف إيقاعاتها وتمسياتها دوراً أساسياً في تكوين شخصية الفرد وسلوكه، وهي إذا ما وظفت بطريقة سليمة مدروسة فإنها سوف تفرز لنا جيلاً يمارس دوره بكل ثقة وثبات.

تمثل الموسيقى والأغنية جزءاً من ثقافة الطفل النفسية والوجدانية والاجتماعية والفكرية، بل هما أهم دعائم هذه الثقافة ذلك إن الموسيقى والأغنية أول سلوك بشري يواجهه الطفل في حياته يقول فالح فلوح في مجلة الموقف الأدبي(1).

((الغناء أول صور الفن الذي يواجهها الطفل وهو بين ذراعي أمه)).

ويؤكد الدكتور عبد الحميد يونس في تقديمه لكتاب أغاني الأطفال الشعبية في واحد وعشرين(2) دولة أن الأصوات الموسيقية هي أول ما يمارسه الطفل اجتماعياً وهي أصوات ذات إيقاع موسيقي لا علاقة لها بالكلمة من حيث اللفظ أو المدلول.

((إن الأغنية نشأت قبل الكلمة باعتبارها صوتاً له إيقاع ووزن)).

فالموسيقى والأغنية يساهمان مساهمة فعّالة ومهمة في تنشئة الطفل اجتماعياً وهذا هو دور من أدوار

المجتمع نحو الطفل في مراحله المبكرة وبين كتاب ((التنشئة الاجتماعية بعد الطفولة))(3) الذي ترجمه د.علي الزغل أهمية دور المجتمع في تنشئة الطفل اجتماعياً.

((إن وظيفة التنشئة الاجتماعية هي تحويل المادة الخام في الإنسان البيولوجي إلى إنسان مناسب للقيام بفعاليات المجتمع)) ومن الطبيعي أن مزاوجة البيولوجي مع الاجتماعي لا تتم دون ثقافة واعية من المجتمع للطفل حتى يتمكن الطفل من تأدية دوره اجتماعياً ويصبح عنصراً فاعلاً في مجتمعه.

إن ثقافة الطفل تبدأ من الأيام الأولى لميلاده فتدخل موسيقى الحركة ثم موسيقى الصوت لتشكلا لديه فرصتي الربط والاستدلال كما سنبين لاحقاً عند الحديث عن الموسيقى في حياة الطفل إضافة إلى ما يكتشفه هو وما يصل إلى معرفته من خلال الملامسة عند تحريك يديه ويؤكد على ذلك الدكتور عبد الحسين بيرم في كتابه ((نقاط مضيئة في حياة الطفل))(4).

((الطفل في الشهر الثاني من عمره يهوى اللعب ولمس وتحريك حلق الأم أو عقدها أو سوارها)).

إن الطفل في أشهره الأولى لا يفكر بملامسة الثدي مثلاً عند الرضاعة ذلك بأنه قد اكتشفه من خلال الرضاعة لكنه يبحث عن أشياء أخرى يريد اكتشافها ليزيد ثروته الثقافية في معرفة ما حوله ولديه إحساس كبير في معرفة ما يحيط به ويؤكد ذلك الدكتور عبد الحسين بيرم(5).

((الطفل حسّاس جداً منذ ولادته فهو يعرف أمه من خلال رضاعة الثدي)).

وثقافة الطفل تعني لدى الدارسين والباحثين أنها مجمل ما يقدمه المجتمع للطفل من عادات وقيم وأساليب سلوك وعلاقات وأدوات وتقنيات كي يتعلمها ويتكيف معها، فهي والحال كذلك نمط معيشة الجماعة وللثقافة وظائف كثيرة اختصرها الدكتور مصطفى حجازي بكتابه ((ثقافة الطفل العربي))(6) بوظيفتين هما:

1-وظيفة اجتماعية تعد الطفل اجتماعياً حتى يصبح إنساناً اجتماعياً يتفاعل مع ما حوله بأسلوب إنساني يتوافق ونظرة المجتمع.

2-وظيفة نفسية وهي التي تكسب الطفل أساليب التفكير والمعرفة وقنوات التعبير عن العواطف والأحاسيس.

وإذا كانت الموسيقى بأصواتها المختلفة وإيقاعاتها المتنوعة ومفرداتها اللغوية هي أول إنتاج إنساني يدخل عالم الطفل ليكون اللبنة الأولى في تشكيل ثقافته وشخصيته فمن الضروري الوقوف على علاقة الطفل بالموسيقى والكلمة المغنّاة ودور كل منهما في تنمية وعي وإدراك الطفل إلى أي مدى تؤثران في سلوكه الاجتماعي.

الطفل والموسيقى:

يبدأ دور الموسيقى في عالم الطفل من مرحلة ما قبل الولادة أي والطفل ما يزال جنيناً وعليه فإن العناية بالطفل موسيقياً تبدأ من العناية بالأم صحياً ونفسياً، وهذا ما تؤكده الدراسات فالعناية الطفل والاهتمام به يبدأ من مرحلة التكوين من خلال الاهتمام والعناية بالأم.

لا يتوقف دور الموسيقى في المساهمة في تشكيل وجدان الطفل وتفكيره وسلوكه عند مرحلة من مراحل النمو بل تصاحب الموسيقى الجنين منذ الحركة الأولى حتى توقف النبض، وهذه الأدوار المختلفة والمتعددة للموسيقى في حياة الفرد تمرّ أيضاً بمراحل مصاحبة لمراحل نمو الفرد.

1-الموسيقى الحسيّة:

ما إن يتكون الجنين داخل رحم الأم في أشهره الأولى حتى تبدأ علاقته بالموسيقى، وذلك من خلال دقات قلب الأم المنتظمة وحركة أعضاء الجسم الداخلية، وهذا الإيقاع المنتظم لنبضات القلب يشكل توازناً عند الجنين يستجيب له وتهدأ حركاته وإذا ما اختلف الإيقاع النبضي عند الأم لأي سبب كان -فرح-حزن- فإن الطفل يتأثر تأثّراً مباشراً بهذا التغيير في الإيقاع ويبدأ بحركات انفعالية تتناسب والإيقاع الجديد وهناك مقولة شعبية تقول: إن الجنين يفرح لفرح أمه ويحزن لحزنها وقد أثبت العلم ذلك من خلال تغير حركة الجنين بتغير الإيقاع، فدقّات القلب منتظمة ما لم يطرأ على صاحبها طارئ معين فالنبضات مؤشر دقيق يدل على توازن حالة الأم أو انفعالاتها وتوترها، والطفل الذي اعتاد إيقاعاً نبضياً منتظماً فإنه يتأثر سلباً أو إيجاباً عند هبوط حدّة هذه الإيقاعات أو ارتفاعها، وهذا التجاوب مع أي تغيير في الإيقاع يدل على أثر الموسيقى في عالم الجنين فهو يساهم في تشكيل سكونه وحركته، فالجنين يبقى في وضع هادئ تماماً ساعة انتظام العزف النبضي وتزداد حركته مع أول تغيير تجاوباً رافضاً أو راضياً.

وينمو الجنين وتنمو علاقته بالموسيقى الحسيّة وتصبح جزءاً من عالمه ويبقى تعلقه وإحساسه بالموسيقى الحسيّة وتجاوبه معها إلى مراحل ما بعد الولادة والنضج وهذا ما نلمسه جيداً عند ملاعبتنا للطفل وعناقه، ففي لحظة العناق يحس بالأمان والعطف فيميل إلى الهدوء وعند ملامسة رأسه بلطف يشعر بالمحبة الكبيرة والاهتمام الذي يرجوه من الآخرين.

إن الموسيقى الحسية لا يسمعها الجنين بل يدركها حركة وإحساساً من خلال مسامات الجلد، وهذا النوع من التفاعل مع الموسيقى من أرقى أنواع الإحساس بالموسيقى وأكثرها تأثيراً وأصدقها عاطفة، ولا نبالغ إذا قلنا: إن مثل هذا الإحساس الفطري موجود أيضاً عند الحيوانات فالقطة مثلاً تستجيب للمداعبة والملاطفة وتمشيط الجسد باليد استجابة لدفء الموسيقى الحسية التي تعزف من خلال مسامات الجلد وتستقبلها مسامات الطفل.

2-الموسيقى الحركية:

يضيف الطفل إلى عالمه بعد الولادة لوناً جديداً من ألوان الموسيقى ويدخل عالمه السحري، إن الطفل لا يتمرد بعد ولادته على الموسيقى التي غذته بعزفها قبل أن تغذيه أمه بطعامها وهو في عالمه الجديد يضيف موسيقى الحركة إلى الموسيقى الحسية، وهذه الموسيقى تدخل عالمه لتلبي حاجاته وحاجات المحيطين به من أفراد العائلة.

الطفل في أيامه الأولى للولادة يبدأ التعامل مع لغة موسيقية جديدة هي موسيقى الحركة من خلال حركة السرير وحركة إيقاع اليدين اللتين تحملانه وتهزانه بلطف وإيقاع الضربات الخفيفة على الظهر -الطبطبة- إن هذه الحركات بإيقاعاتها المنتظمة تدخل عالمه فيألفها ويتجاوب معها سلوكاً منتظماً ويرفضها مشتتة مضطربة ويعلن عصيانه على ندائها فهو حين يطرب لحركة السرير المنتظمة أو هذا الإيقاع المنتظم فإننا نجده قد نام أو كفّ عن البكاء استجابة للإيقاع المنظم لأنه وجد راحة كبيرة في هذه الحركات والإيقاعات المنتظمة وهي عنده لغة حنان واهتمام متوازنة مع الموسيقى الحسية التي عايشها جنيناً، وإذا ما دققنا النظر

عند إنامة الطفل في السرير فإنه يبدأ فوراً بالاستجابة عند بدء الاهتزاز المنتظم ويغفو وإذا ما حاولنا تغيير إيقاع حركة السرير بطأً أو سرعة فإنه يصحو من نومه مزعوجاً ومرعوباً، وهذا نفسه يحدث عند حمل الطفل باليدين أو على الرجلين والبدء بحركات منتظمة ثم تغيير الحركات والإيقاعات وكذلك في حالة الطبطبة المنتظمة فإن الطفل سرعان ما يستجيب لنداء إيقاعها لكنه سوف يعلن رفضه عند تغيير الإيقاع.

إن الطفل يدرك وظيفة الموسيقى الحسية ووظيفة الموسيقى الحركية وهذا الإدراك والوعي لوظيفة الموسيقى لا يأتي مباشرة عند أول إشارة من الوالدين أو المقربين إنه نتيجة استمرار استجابة الطفل للموسيقى منذ التكوين الأول إنها علاقة نمت معه وسوف تنمو وتكبر وتزداد نضجاً بنضجه دافعه في الاستجابة رغبته الداخلية في حاجة معينة، فهو عند الرغبة في النوم يتجاوب مع اهتزاز السرير أو الأيدي وعند تعطشه للحنان يميل إلى الالتصاق بجسد الآخر الأم طالباً موسيقى حسية تريحه وتبعث فيه الاطمئنان والأمان.

وقد تكون الاستجابة من الطفل تحقيقاً لرغبة مشتركة مع الأم، فالطفل يرغب في النوم ولا قدرة له على ذلك والأم أيضاً لديها نفس الرغبة، فتأتي حركة السرير المنتظمة أو اليدين لتلبي هذه الرغبة وهذا يتوافق تماماً مع نظرية الشرطية عند بافلوب.

إن موسيقى الحركة هي بداية الطريق للغة موسيقية قادمة سوف تدخل عالم الطفل وتساهم في تشكيل وعيه ووجدانه وهي بالتالي امتداد أكيد للموسيقى الحسية والحركية اللتين تأسستا لديه ورافقتا مسيرة نموه ونضجه وتفتح وعيه وإحساسه.

3-الموسيقى الصوتية:

يبدأ الطفل التجاوب مع الأصوات منذ امتلاكه حاسة السمع والتي تأتي مبكرة قبل حاسة النظر، ولا تبخل عليه البيئة الخاصة المحيطة به بأصوات منغمة في إيقاعاتها حسب حاجاته ومتطلباته، وحين نتحدث عن موسيقى الصوت فنحن لا نعني أبداً موسيقى الكلمات أو الكلمات المموسقة، وإن كانت الكلمات بحروفها وطريقة نطقها لا بدلالاتها ومعانيها تمثل الملامح الأساسية لهوية موسيقى الصوت وهي تدخل عالم الطفل كأصوات منغمة ذات إيقاعات وليس كمعانٍ لها دلالاتها ومفاهيمها فالطفل في هذه المرحلة لا يدرك أبداً معاني المفردات والكلمات التي تُقال حوله ويسمعها باستمرار، إنه معني فقط بموسيقى الأصوات وسوف تصبح لديه القدرة على التمييز بين الأصوات ومعرفة أصحابها وسوف يدرك بعد مدة معاني هذه الأصوات ودورها ووظيفتها، فهناك صوت منغم فيه دعوة للنوم وآخر للهدوء وآخر للطعام وهكذا، والطفل يمتلك القدرة السريعة على الربط ما بين حاجته وموسيقى الحركة، ففي حالة الاسترخاء والحاجة إلى النوم تبدأ الأم بالغناء المبهم الكلمات أحياناً الواضح الإيقاع دائماً، فهي تغني مثلاً:

ننّيه يا عين سامي نامي

ننّيه لاذبحلك طير الحمامي

وهذه الكلمات تغنى بإيقاع صوتي خاص يتلاءم وجو النوم الذي يرغب الطفل بممارسته وعادة يكون الصوت خافتاً حتى يشكل مع رغبة النوم مناخاً مناسباً للطفل يساعد الأم في ذلك حروف المدّ اللينة الموجودة في كل كلمة من كلمات الأغنية، ومن الملاحظ أن الأم إذا غنت لطفلها بكلمات تنقصها حروف المد

المعروفة ((الواو والألف والياء)) فإنها تعمد إلى مد حركات الإعراب ((فتحة، كسرة، ضمة)) وليس مهماً أن تلفظ الأم الكلمات لفظاً سليماً بل ليس من المهم حفظ الأغنية فهناك أمهات لا يحفظن الأغنية ولكنهن يرددن اللحن بتمتمات تحافظ على الإيقاع الصوتي للكلمات وكما قلنا سابقاً فالطفل لا يدرك معنى الكلمات لكنه يدرك تماماً الإيقاع الصوتي فيستجيب للموسيقى الصوتية التي هيئت له مناخاً للنوم، ونراه بعد مدّة يدرك التمييز بين إيقاعات الكلمات ودورها فهناك أصوات منغمة للمشي وأخرى للعب وهكذا.. ومن أغاني المشي التي يستجيب لها الطفل دادي، دادي.. يا ما شالله دادي، دادي.. يا ما شالله

والطفل الذي استجاب للإيقاع المنظم في موسيقى الصوت فإنه سوف يرفض تغيير الإيقاع ويعلن عصيانه على تلبية أوامره فعند ما تغني الأم أغنية المهد ذاتها بإيقاعات مختلفة وصوت عالٍ سوف نجد عدم استجابة الطفل لذلك بل هو يفعل العكس تماماً من هنا ندرك أن الكلمات لا تعنيه بالمطلق إنما الذي يعنيه الإيقاع الصوتي الذي يسمعه.

من هنا ندرك أهمية انتظام الإيقاع الموسيقي في موسيقى الحس والحركة والصوت عند الطفل وبالتالي أهمية الموسيقى في تنمية الطفل وتنشئته إذا سلمنا بالمقولة السابقة التي وردت بالمرجع رقم -2- إن مهمة التنشئة الاجتماعية تحويل المادة الخام في الإنسان البيولوجي إلى إنسان مناسب للقيام بفعاليات المجتمع، من هنا يتضح دور الموسيقى في هذه العملية المهملة والضرورية حتى يتمكن الطفل من التفاعل الإيجابي مع المجتمع.

إن الأغنية عند الطفل في هذه المرحلة هي أنغام وليست كلمات وليس مهماً نسيان الأم كلمة أو أكثر من الأغنية ولكن المهم عنده الاستمرار في الإيقاع الصوتي ولو كان ذلك بكلمات مبهمة.

من الطبيعي أن موسيقى الصوت لا تدخل عالم الطفل إلا بشريك آخر هو موسيقى الحركة، فأغاني المهد واللعب والمشي تكون دائماً مصاحبة لحركة أو أكثر ويوجد دائماً توازناً بين الصوت والحركة وهذا التناغم يزيد من إمكانية استجابة الطفل للموسيقى الصوتية وتدخل أحياناً الموسيقى الحسية لتشارك في عملية النوم مثلاً، فالأم تحمل ابنها إلى صدرها وتربّت على ظهره وتغني له أغنية النوم وهي بذلك تكون قد زاوجت بين الموسيقى الحسية والحركية والصوتية مما يؤكد لنا أن الموسيقى بوظائفها قد لا تخرج من حياة الطفل بل هي نامية بنموه.

4-موسيقى اللون:

يمتلك الطفل حاسة جديدة تتسع من خلالها مداركه ومعرفته وهذه الحاسة هي -النظر- التي سيمتلكها الطفل بعد امتلاكه لحاسة السمع، ومنذ امتلاك هذه الحاسة يدخل الطفل عالماً جديداً لم يألفه من قبل إنه عالم موسيقى الألوان والأشكال ويبدأ الطفل بالإمعان بالنظر في كل ما حوله من أشخاص وأشياء ويبدأ التدقيق في كل ما يرى وكأنه يحاول أن يعرف الأشياء والأشخاص بطريقته الخاصة به، وهو بعد مدة من امتلاكه هذه الحاسة ودخوله عالم اللون نراه يميل إلى ألوان دون غيرها وكأن الأشياء بألوانها أمامه قطع موسيقية يقبل هذه ويرفض تلك وهو يتعاطف مع ألوان محددة ويميل إلى الألوان المشتركة في قطعة معينة - ملابس ألعاب- وينسجم معها أكثر من ألوان أخرى منفردة أو مشتركة ومرد ذلك ما فيها من اتفاق أو تنافر دفعه إلى الانشداد نحوها ومن المعروف إن ما بين الألوان من تنافر أو تناغم ما هو إلا إيقاع لوني ذو دلالة

خاصة تلقى قبولاً عند البعض ونفوراً عند الآخرين فاللون هو موسيقى حسية مرئية يتعامل معها الطفل من خلال تأثيرها به سلباً أو إيجاباً.

إن الإحساس بالموسيقى الصامتة في الألوان يبدأ بدهشة الرؤية وإدراك الاختلاف وملاحظة الحركة والصوت في الأشياء الملونة، فكل ما يحيط بالطفل مسكون باللون قابل للحركة قادر على بعث الصوت فما أن يبدأ الطفل بتمييز ما حوله رؤية فإنه يزاوج ما بين موسيقى الحركة وموسيقى الصوت من خلال الأشياء الملونة المتحركة، وهذه الموسيقى الجديدة التي دخلت عالم الطفل قادرة على الاستمرار في التأثير بحياة الطفل وتمتلك القدرة على صياغة نفسية الطفل والمشاركة في تشكيل وعيه ونفسيته وسوف تبقى مع ما سبقها من أنواع الموسيقى نغماً صامتاً لكنه قادر على التأثير.

في مرحلة إدراك اللون تدخل اللعبة المجسمة حياة الطفل بألوانها وأشكالها المختلفة ويبدأ الطفل بالاستجابة إلى شكل دون آخر ولون دون سواه ويألف الإيقاع المنتظم والتناغم التام ما بين الألوان في اللعبة وحجم اللعبة ذاتها واللعبة عادة تختصر الألوان الموسيقية التي عرفها الطفل وأصبحت ضمن عالمه الخاص به فاللعبة لون وشكل وحركة وصوت وحين يحضنها الطفل هي حس كبير مفعم المحبة من هنا تزداد موسوعة الطفل الموسيقية والتي اجتمعت جميعها في لعبة واحدة من هنا نلاحظ أن علاقة حميمة تنشأ بين الطفل وألعابه وتدرك الأم ومن حول الطفل ذلك فيستخدمون اللعبة التي يميل إليها الطفل في الضغط عليه لإسكاته مثلاً أو إرضائه أو إنامته، واللعبة عند الطفل كائن حي قادر على التجاوب معه ومحاكاته ومحادثته وقد يبقى الطفل ساعات بين ألعابه المختلفة الألوان والأحجام لاهياً فرحاً بينما قد لا يبقى لحظات قصيرة في سرير هزاز لأن السرير لا يمتلك من ألوان الموسيقى سوى موسيقى الحركة بينما الألعاب تجتمع فيها ألوان من الموسيقى التي تربى عليها الطفل ((موسيقى الحس والحركة والصوت واللون)).

لقد انتبه العلماء وصناع الألعاب إلى الدور الكبير الذي تقوم به اللعبة في حياة الطفل فجاءت الألعاب مختلفة في وظائفها وألوانها وأحجامها وأصواتها لتلبي جميع حاجات الطفل.

إن ميل الطفل إلى لعبة دون سواها لا يكون مبعثه نوع اللعبة –سيارة أو هاتف– ولا ثمنها المرتفع ولكن الدافع المهم في ميله يكون بداية اللون مرتبط مع الشكل، ومن الملاحظ أن الطفل يميل بداية إلى الأشكال الدائرية الكروية لأنها أكثر استجابة للحركة فما أن يلمسها الطفل حتى تتحرك ثم من بعد ذلك يميل إلى الشكل الذي تجتمع فيه الزوايا وذلك لسهولة الإمساك باللعبة وقد يمل الطفل اللعبة التي لا صوت لا وحركة لها وبدخول موسيقى اللون التي جمعت منهاجه الموسيقي السابق حس وحركة وصوت تكون موسوعة الطفل الموسيقية أكثر غنى وفائدة وعلينا تزداد المسؤولية لتوظيفها والاستفادة منها في تنشئة الطفل وتربيته التربية السليمة.

5–موسيقى الكلمة:

تدخل هذه الموسيقى موسوعة الطفل الموسيقية بعد أن يمتلك القدرة على النطق وإدراك المعنى الدلالي والوظيفي للكلمة وأقصد بالمعنى الدلالي والوظيفي ما تدل عليه الكلمة من حاجة يبحث عنها الطفل وقد يكون هذا المعنى غير ما هو ملازم للكلمة لغوياً فمثلاً كلمة ((هم هم)) هي دلالة طلب الأكل أو التعبير عن الجوع

وكلمة ((دد)) هي للتوبيخ والتحذير من عمل شيء ما قد يؤذي الطفل وكلمتا ((كوكو)) و((هم هم)) قد تستعملان للتحذير أيضاً في بعض البيئات الشعبية، المهم هنا أن موسيقى الكلمة تدخل إلى عالم الطفل من خلاله هو إضافة إلى الآخرين فهو مشارك في هذه الموسيقى ولأول مرة في حياته، لذا يبدأ الطفل بعد إتقانه النطق بتنغيم الكلمات التي يعرفها والتي تلبي حاجة لديه مثل كلمة –ماما– التي يستعملها للنداء وللاستغاثة أيضاً وأحياناً لا لشيء إلا لرغبة في القول والغناء والترنم بالكلمة، وهنا يحضرنا ما قاله الدكتور عبد الحميد يونس:

((لعله من الطريف أن يقال إن الأغنية نشأت قبل الكلمة باعتبارها صوتاً له إيقاع ووزن ودلالة ويستجيب لمواقف معينة))(6).

إذن الموسيقى الصوتية دخلت عالم الطفل قبل الكلمة المموسقة والكلمة المموسقة دخلت قاموسه قبل الكلمة اللغوية ذات الأبعاد الدلالية واللفظية والاصطلاحية، وتلعب موسيقى الكلمة في حياة الطفل دوراً كبيراً ذلك لأنه مشارك بها مع الآخرين كما قلنا ونجد هذا الدور ممتداً في حياة الطفل إلى ما بعد سن الطفولة المبكرة، فهو عندما يريد أن ينادي على صديقه أحمد مثلاً: فإنه يصرخ بأعلى صوته أحمااااد وبذلك يكون قد موسق الكلمة وأعطاها النغم الذي رآه مناسباً، فالطفل يميل منذ ولادته إلى الموسيقى التي ولدت معه ويرفض أية كلمة لا تحمل موسيقى يتجاوب هو معها، ويعي الكبار حاجة الطفل هذه فهم حين يعلمون طفلهم على المشي مع عد الخطوات يقولون بنغم محبب للطفل وبإيقاع يتلاءم وحركة المشي وااحد.. اثنيين.. ثلاااااثة وهكذا ونرى أن الطفل سوف يستجيب مع هذا النغم بالحركة مشياً ثم بالترديد غناء وحول غناء الطفل وترديده لمفردات جديدة يقول الكاتب فالح فلوح في مجلة الموقف الأدبي ما نصه(7):

((ليس غناء الطفل نشاطاً طارئاً تقدمه المدرسة، فإن صلة الطفل بالغناء أعرق من كل أشكال اتصاله بالعالم الخارجي، حتى ليمكن أن نجزم أن لغة الاتصال الشعرية تسبق الاتصال الغوي ذاته بمراحل، فالغناء أول صور الفن التي يواجهها الطفل وهو بين ذراعي أمه)).

يجد الطفل متعة كبيرة في استخدام كلمات منغمة ذات دلالات معينة وهذه المتعة تأتي من رغبته في المشاركة بصنع قاموسه الصوتي والدلالي ويطيب له أن يردده من حوله مفرداته الجديدة بالطريقة المموسقة التي يلفظها هو بها والأهل يجدون المتعة في ترديد هذه المفردات أمام الزوار ويباهون بذلك فالأم مثلاً تقول: إن ابني أصبح يقول فان فان وحين يسمع الطفل ذلك يدرك أن هذه الكلمات من صنعه فتصيبه نشوة كبيرة تدعوه لاختراع مفردات جديدة مموسقة.

إن القدرة على النطق وحدها متعة كبيرة يعلن بها الطفل عن وجوده فبعد أن كان لا يتقن سوى الصراخ وإحداث الصوت إنه الآن يمتلك القدرة على الكلام الذي يدخل عالمه من خلاله هو لا من خلال من حوله وهذا الأمر بحد ذاته مهم للطفل ولذلك فهو إذا ما أتقن كلمة ما حتى بقي يرددها مستمتعاً حتى يجد مفردة جديدة، وهنا مهمة الأهل تزداد لتعليمه النطق السليم للحروف دون إجباره على ذلك، فقد يكون الطفل لا يملك قدرة على نطق حرف الراء مثلاً فيجب أن لا نجبره على النطق ولكن أن لا ندعه دون متابعة وإرشادات.

الطفل والأغنية:

إذا كانت الموسيقى قد دخلت عالم الطفل بأصواتها وحركاتها وألوانها وإيقاعاتها فإن الأغنية تدخل هذا العالم بقوة أكبر أنها إضافة إلى الموسيقى فهي ذات ألفاظ ودلالات ومعان يتعامل معها الطفل يومياً وهي لا تكمل دور الموسيقى فقط بل تضيف إليه الكلمة التي تساهم مساهمة فاعلة في تنشئة الطفل النموذجي الذي يتفاعل مع مجتمعه ويخدم قضاياه.

لأهمية الأغنية في عالم الطفل ولتأثيرها الكبير في تغذية إحساسه ونمو مداركه وتهذيب طباعه ثم تعريفه بعوالم جديدة تحيط به فإن الدراسات كثرت حول الأغنية وكتاب الأغنية سعياً وراء تصويب ما هو خاطئ والبحث عن أغنية حقيقية تلبي حاجات الأطفال، فالأغنية كما هو معروف أول إبداع بشري يتعرف عليه الطفل لذا فإن الكتابة مسؤولية كبيرة يجب أن يعي الكاتب أخطارها وأهميتها وعلى الشعراء أن ينتهوا إليها ولا يقتحموا هذا المجال إلا إذا وجدوا في نفسهم القدرة على تحمّل المسؤولية وعليهم ألا يدخلوا عالم الطفل دون علم ودراية بهذا العالم يقول جمال أبو ريّة(8):

((إن الكتابة للطفل فن وإحساس وموهبة وهي عمل صعب ونادر وغير متاح للكثيرين، لذا يجب أن لا نسمح بالكتابة لأطفالنا إلا أو في الموهبة الخاصة بمخاطبة الطفل)).

1-ميلاد أغاني الأطفال:

من البديهي جداً أن يهتم الآباء بأطفالهم منذ اليوم الأول لميلادهم، هذا إذا تجاوزنا مرحلة الحمل التي لا يقل فيها الاهتمام بالجنين والأم معاً فإذا سلّمنا بهذه البديهة فلننظر إذن كيف يمكن أن يهتم الآباء بأطفالهم وما هي الطرق التي سلكوها لرعاية الأطفال والعناية بهم.

أدرك الأقدمون بالفطرة أن الطفل يولد صفحة بيضاء لا يحمل أية معلومات خلفية أخذها وهو جنيني وهو على استعداد تام لاستقبال معلومات خارجية يتلقاها من البيئة الاجتماعية التي تحيط به فهو لا يتطور بنفسه بل يتشكل ويتغير كشخصية سوية بقدر ما توفر له الوسط الاجتماعي والإنساني الذي يعيش فيه.

إذن هناك متطلبات كثيرة للأطفال يتمنون الحصول عليها وهناك أيضاً في الطرف الآخر أشياء كثيرة لدى الآباء يريدون من أطفالهم أن يعرفوها أو يتعلموها ومشكلة الطفل في مراحله الأولى أنه لا يستطيع أن يعبر عما يريد فعلى الآباء في هذه الحالة إدراك ما يريد الطفل من خلال حركاته ونظراته حتى من خلال بكائه وضحكه ثم البحث عن وسيلة لتحقيق رغبات الطفل وإذا كان لدى الطفل مشكلة يصعب معها التعبير عما في نفسه فإن للآباء المشكلة الأكبر فإنهم لا يستطيعون أن يلبوا حاجات الطفل بطريقة الكبار فلا بد من وسيلة يدرك فيها الطفل حاجاته. إذن كيف استطاع الآباء أن يلبوا حاجات في أنفسهم لتربية أطفالهم وتعليمهم.

هذا السؤال أجابت عليه ألعاب الأطفال وأغانيهم فقد أدرك الآباء قديماً من خلال الملاحظة والتجريب ما للأغنية واللعبة من أثر في سلوك أطفالهم وتوجيههم فنظموا لذلك الأغاني ووفروا الألعاب الممكنة في

عصرهم لتعلم أطفالهم أو لتلبية حاجاتهم.

مثال على ذلك:

1-الطفل يريد أن يصل إلى شيء ما في الغرفة ولا يستطيع، والأب يريد أن يعلم ابنه المشي، فهنا التقى الاثنان بالحاجات وإن اختلفا في الهدف واتحدا في الوسيلة فيمسك الأب بيد ابنه ويبدأ معه بالمشي مع ترديد أغنية ما ولتكن مثلاً:

دادي، دادي، دادي، دادي

دادي، دادي، يا طفل صغير

دادي، دادي، يا حب كبير

طبعاً الطفل لا يعي هذه الكلمات ولا حتى معانيها ولكن مع مرور الزمن يدرك الطفل أن الأب أو الأم إذا ما رددا هذه الكلمات أو هذا اللحن فإنهما يطلبان منه المشي فيحاول أن يقوم بذلك بدافع الغريزة لإظهار قوته وبدافع التشجيع الذي يلقاه من الجميع.

وهكذا يحقق الآباء هدفهم بتعليم أبنائهم المشي ويكون الأطفال قد حققوا أيضاً هدفهم في الوصول إلى ما يريدون.

2-هذا في مرحلة معينة من العمر لم يصل فيها الطفل شهره العاشر أما في مرحلة قريبة جداً من أيام الميلاد فقد يكون الطفل بحاجة إلى النوم فلا يستطيع ذلك فيبكي بكاء مراً والأم تريد إسكاته لتخفيف آلامه وعذابه وهنا أيضاً التقت حاجات الطفل وحاجات الأم فتحاول الأم أن تلبي حاجات ابنها وحاجاتها فتأخذ وليدها وتضعه على ركبتها مع تحريكها لرجلها حركات متناسقة وضربات خفيفة على الظهر مع ترديد أغنية ولتكن مثلاً:

نني يا عين سامي يا عين الحمام

سامي بدو ينام عاريش النعام

فهذه الحركة المتناسقة و-الطبطبة- الخفيفة على الظهر مع كلمات خفيفة بلحن مميز تتناسب وجو النعاس يعطي كل ذلك الطفل الجو المناسب للنوم فيهجع بعد أن يكف عن البكاء فتكون بذلك الأم قد أراحت ابنها من بكائه وهذا هدفها ويكون الطفل قد نام واستراح وهذا هدفه "لاحظ هنا توافق حروف المدّ مع غرض الأغنية".

وكما قلنا في المثال السابق قد لا يعي الطفل معنى الكلمات أو مدلول الحركات من الأم ولكنه يدرك مع مرور الزمن أن هذا الوضع وهذا اللحن يقصد بهما الدعوة للنوم وإنه يجب أن ينام فيلبي النداء إن لم يكن مريضاً أو بحاجة لشيء ما.

مما سبق نرى أن تاريخ ميلاد قصيدة الطفل تاريخ ميلاده فمنذ أن أدرك الآباء أن هذه الوسيلة -الغناء- هي الوسيلة السليمة لتعليم أبنائهم والترفيه عنهم فاستخدموها بل أكثروا منها، والدارس لأغاني الأطفال عند الشعوب تذهله كثرتها بعكس ما نعيشه نحن اليوم أبناء عصر الحضارة والتفجر الثقافي فقد قلّ عطاؤنا الفني للأطفال حتى كادت أن تجف مكتباتنا من أدب الأطفال إلا بعض القصائد هنا وهناك في دواوين شعرائنا جاءت عفوية وقد يكون السبب في ابتعادنا عن نظم القصائد للأطفال هو اعتمادنا على المدرسة لتربية

أطفالنا منذ الصغر –حضانة– دون مساعدة منا. فمتى نعطي الطفل ما يريده حتى نحقق ما نريده منه؟

2-بداية كتابة القصيدة:

بداية الكتابة للطفل عربياً كانت متأخرة عن بدايتها عند بقية شعوب العالم خاصة أوروبا وأمريكا، ولم تتعرف على أدب الأطفال إلا مترجماً في بداية مشوارنا مع هذا النوع الإبداعي الهام جداً، ثم جاء من يقتحم هذا الميدان بقوة حتى وصلنا إلى ما وصلنا إليه من إغناء المكتبة العربية بألوان كثيرة من أدب الأطفال فهناك الشعر والقصة والمسرحية والدراسات المختلفة، وقد بين ((الدكتور هادي نعمان الهيتي))(9): ((إن أدب الأطفال العرب بدأ شعراً، ولم تظهر القصة المنثورة إلا في مطلع الأربعينيات)).

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الأغنية نشأت قبل الكلمة وزناً وإيقاعاً كما قال د.عبد الحميد يونس وأكدنا أن الأقدمين قد غنوا لأطفالهم في وقت مبكر جداً كما تشير الدراسات والأغنيات الشعبية المتوارثة في هذا المجال فإن الكلمة المكتوبة لم تظهر للطفل كأدب خاص به إلا في وقت متأخر جداً.

كانت بداية وقوفنا على أدب الأطفال مكتوباً من خلال ما ترجمه محمد عثمان جلال –1838-1898م– ويعتبر محمد عثمان أول عربي قدّم أدباً عالمياً للأطفال بلغة عربية، فقد اهتم محمد عثمان بحكايات لافونتين وأعجبته جداً، ثم قام بترجمتها شعراً عربياً، ولم يكتف بالترجمة بل أضاف إلى هذه الحكايات حكايات عربية معروفة في زمنه فيكون بذلك أول من ترجم وأول من أبدع أدباً للأطفال شعراً ويؤكد الدكتور هادي الهيتي(10) على أن جميع ما ورد في شعر محمد عثمان كان يحمل في طياته الوعظ والإرشاد وسبب ذلك ثورة محمد عثمان على كتّاب عصره الذين أغرقوا الناس بحكايات عنترة والظاهر بيبرس وكان يريد أن يقدم للأطفال ما يليق بهم ويورد الدكتور هادي الهيتي نماذج كثيرة من قصائد محمد عثمان التي وردت في كتاب الأخير –العيون اليواقظ– العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ.

لم يكن محمد عثمان وحده من شغف بحكايات لافونتين بل إن شاعر العرب أمير شعرائها أحمد شوقي أحبّ هو الآخر هذا النوع من الأدب وصاغه شعراً في طيات دواوينه وقد تجاوزت الثلاثين قصيدة وذلك عام 1895م وبذلك يكون شوقي أيضاً من رواد الكتابة للأطفال شعراً.

ونقرأ في مقدمة الشوقيات بقلم شوقي نفسه ((كنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع مع صبيان المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها، فيفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره وأنا أستبشر بذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل الأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في بلادهم)).

أي تواضع هذا من أمير الشعراء، إنه يعرض فنه وأدبه على الأطفال ويستبشر حين يألفونه، هذا درس كبير ومهم لكل شاعر يحاول أن يكتب للأطفال فإذا فهم الأطفال شعرك وأنسوا إليه وتفاعلوا معه فأنت شاعر بحق.

إذن كانت بداية الكتابة للأطفال شعراً ما كتبه وترجمه محمد عثمان وأحمد شوقي وذلك قبل حلول عام 1900م وبعد ذلك انتبه شعراء مصريون وعراقيون إلى أهمية التوجه إلى الأطفال فها هو الشاعر إبراهيم العرب يطبع ديوانه ((آداب العرب)) سنة 1913م واضعاً به تسعاً وتسعين قصة شعرية زاوج بها بين الترجمة والإبداع وأخذ من قصص التاريخ العربي الشيء الكثير ويقول في مقدمة ديوانه(12):

((فهذا كتاب خدمت به نابتة الوطن المحبوب وأجريت فيه الأمثال والحكم المأثورة ليأخذوا منها ما يربي نفوسهم)).

ونراه هنا مثل محمد عثمان الذي ركّز فيما كتب على المواعظ والحكم.

وكذلك أحمد شوقي ويأتي فارسنا الرابع والذي يعد حقيقة أمير شعر الأطفال ورائد من روائد شعر الأطفال إبداعاً وفناً-محمد الهراوي-1885-1939م.

الذي كتب للأطفال بكل وعي وفهم لمتطلبات الطفل فقد أصدر عام 1924 أربعة أجزاء من ((أغاني الأطفال)) مراعياً أن يكون كل جزء مناسباً لفترة من فترات الطفولة. وبذلك يكون الشاعر الهراوي أول من انتبه إلى المراحل العمرية للطفل ومخاطبته ضمن هذه المراحل بكلمات خاصة بها.

إن محمد الهراوي أول شاعر عربي نذر نفسه للكتابة للأطفال شعراً ومسرحاً شعرياً وقد حرص محمد الهراوي على مخاطبة الطفل في كل ما يهمه ويشغل باله فنراه يكتب في كل المواضيع التي وجدها ضرورية للطفل منها:

1-الوطنية.

2-الدينية.

3-الاجتماعية.

4-الألعاب.

5-الأعيان المختلفة.

6-المخترعات.

وأعتقد من خلال قراءتي لديوانه الذي جمعه كاتب الأطفال الشهير عبد التواب يوسف وطبع عام 1985م(13) إن الهراوي قد أجاد في كل ما كتب وكانت كلماته سهلة واضحة معبرة وقد اختار الأوزان الشعرية القريبة من عالم الطفل.

انتقلت العدوى الإبداعية للكتابة للأطفال إلى العراق ولبنان فهذا معروف الرصافي يكتب مقطوعات شعرية للأطفال جمع بعضها في مجموعة شعرية أسماها ((تمائم التعليم والتربية)) ذلك بأنها كانت تتحدث عن القيم والأخلاق والعجيب في الأمر أن إبداع الرصافي هذا واجه استغراباً شديداً بل حرباً من قبل الركن الثاني في الشعر العراقي بذلك الوقت ألا وهو جميل الزهادي الذي اعتبر هذا النوع من الشعر ضعيفاً في المستوى الأدبي وذلك تعليقاً على قصيدة الرصافي تنويمة الأم لطفلها التي نشرها عام 1923م في مجلة المرأة الجديدة.

وفي لبنان ظهر الأب نقولا المخلصي الذي ترجم أكثر من مئة خرافة من خرافات لافونتين أصدرها في كراسات ثم جمعها في كتاب بعنوان: -أمثال لافونتين- وذلك عام 1934م.

هذه بدايات القصيدة المغناة للطفل العربي وليس من السهل تتبع المسيرة فقد ظهر بعد ذلك مئات الشعراء الذين نذروا أنفسهم للكتابة للأطفال ولكن ما كان يهمنا هنا أن نذكر بداية الكتابة للطفل شعراً.

3-خصائص قصيدة الأطفال:

اقترن الشعر العربي القديم بالغناء وكان عماد هذا الشعر إيقاع موسيقي ووزن شعري، وحين أبدع الأباء أغنيات المهد والمشي فقد اعتمدوا في ذلك على الوزن والإيقاع الموسيقي بغض النظر عن مدلول الكلمة فقد كان هدفهم الترنيم أو الترقيص وحين بدأ الشعراء الكتابة للطفل اختاروا من أوزان العروض أخفها وأسهلها ومن الكلمات أبسطها وأخفها على لسان الطفل.

ونلاحظ ذلك في قصائد شوقي ومحمد الهراوي، من هنا نرى أن الوزن عماد القصيدة المكتوبة للأطفال ولا بديل عن الوزن العروضي عند البدء بكتابة قصيدة للأطفال ويؤكد الدكتور سمر روحي الفيصل(14):

((إن الإيقاع شيء لصيق بالطفل ومن ثم كان شعر الأطفال الموزون المقفى أفضل من شعر الطفل المعتمد على التفعيلات)).

ويورد الدكتور أسباباً كثيرة لهذا الرأي الذي يتبناه وإن كنا نوافق الدكتور في الجزء الأول فيما ذهب إليه وهو ضرورة وجود الإيقاع والوزن العروضي فإننا لا نوافقه في الجزء الثاني حيث يؤكد أفضلية الشعر المقفى الموزون على ما عداه من شعر. وحكمنا في ذلك أن الموسيقى في الشكلين كفيلة بأن تقدم للطفل النغم الذي يريد وإذا توفرت الموسيقى فإننا سوف نبحث عن الفنية والموضوع وهذان أهم من كل أمر.

إن الصورة الشعرية ملازمة للموسيقى وأظن أن الصورة مع الموسيقى يشكلان العمود الفقري لقصيدة الطفل إضافة إلى بقية خصائص القصيدة التي سوف نوردها لاحقاً، ولأهمية الصورة الشعرية فإننا مع بساطتها ووضوحها وعلى أن تكون من الصور الحسية القريبة من عالم الطفل، يقول علي الحديدي(15):

((إن الصورة الحسية المباشرة ترضي الأطفال لأنها تعكس الطريقة التي يكتشفون بها عالمهم)).

إن إدراك الطفل لعالمه وما يحيط به يكون من خلال الحس اليقيني ولا يتأتى بالتخيل الظني ذلك بأن عالمه عالم محسوس وليس عالماً متخيلاً أبداً، وقضية التخيل تأتي في سياق آخر غير الصور المتشابكة المعقدة في تركيبها يقول هادي نعمان الهيتي(16):

((إن الصور التي تثير مدركات الطفل وتخلق لديه استجابات ذهنية تجعله يشارك الشاعر حالاته الوجدانية ويتذوق مواقع الجمال في القصيدة هي الصورة التي نريدها للطفل)).

وفي سياق تعقيد الصورة الشعرية في قصيدة الأطفال يذكر فالح فلوح(17):

((إن تقديم شعر للصغار له مواصفات الشعر المعاصر، قد يكون مثقلاً بالصور الرمزية الغامضة فلا يفهمه الطفل وإنما ينفعل بإيقاعه ويحس به أكثر ما يستوعبه وكأنهم بذلك يكملون الشوط الذي قطعه الطفل حين كان ينفعل بهدهدات أمه)).

إن الكلمة عماد القصيدة الشعرية وعليه فإن ملاحقة مواصفة الكلمة أمر ضروري بعد أن بيّنا أهمية الموسيقى والصورة الشعرية فالكلمة من الضروري أن تكون سهلة النطق خاصة وأن الطفل العادي ليست لديه المقدرة على اللفظ السليم لبعض الحروف، إضافة إلى سهولة نطقها ووضوح معناها ومن هنا يجب أن تكون من مفردات الطفل وقاموسه اللغوي ولا ضير إذا ما سرّب الشاعر كلمة أو أكثر جديدة على الطفل وذلك لزيادة حصيلة ثروته اللغوية، ومن مواصفات الكلمة أن لا تخلو من حروف العلة/ المدّ وهذا مطلوب في

الجملة الشعرية التي تتكون من أكثر من كلمة، أما بالنسبة للموضوع فإن المواضيع التي تهم الطفل والتي يتعامل معها يومياً هي أقرب المواضيع إلى فهمه إضافة إلى ضرورة التمثل بحيوانات أليفة أو حكايات من قاموسه الشعبي.

بعد هذه الجولة في خصائص قصيدة الطفل فإننا نستطيع أن نجملها فيما يلي:

1-الموسيقى.

2-الصورة الشعرية الحسية.

3-وجود حروف المدّ التي تساعد على الغناء.

4-التمثل بحيوانات أليفة يحبها الطفل.

6-المواضيع التي يتعامل معها والتي لها علاقة بمجتمعه وبيئته.

ولا ندّعي إن مثل هذه الخصائص وحدها قادرة على صياغة قصيدة للأطفال لكنه اجتهاد كان حصيلة قراءة وكتابة للأطفال، وتبقى الموهبة والمعرفة بالطفل وإدراك عالمه من العوامل الضرورية لتوافرها بالشاعر.

حسن عبد الفتاح ناجي

اربد-الأردن

الهوامش:

(1)-مرجع رقم 9 ص52.

(2)-مرجع رقم 1 ص 9.

(3)-مرجع رقم 2 ص 10.

(4)-مرجع رقم 8 ص 31.

(5)-مرجع رقم 8 ص21.

(6)-مرجع رقم 1 ص9.

(7)-مرجع رقم 9 ص54.

(8)-مرجع رقم 4 ص 17.

(9)-مرجع رقم 6 ص234.

(10)-مرجع رقم 6 ص207.

(11)-مرجع رقم 6 ص209.

(12)-مرجع رقم 6 ص212.

(13)-مرجع رقم 7 القصائد.

(14)-مرجع رقم 3 ص 199.

(15)-مرجع رقم 3 ص 198.

(16)-مرجع رقم 6 ص82.

(17)-مرجع رقم 9 ص53.

المراجع:

الرقم	الكتاب/ البحث	المؤلف/ المترجم	الناشر
1	أغاني الأطفال الشعبية في 21 لغة من لغات العالم	أحمد نجيب	الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1983
2	التنشئة الاجتماعية بعد الطفولة	ترجمة د.علي الزغل	دار الفكر للنشر عمان 1982
3	ثقافة الطفل العربي	سمر روحي الفيصل	اتحاد الكتاب العرب دمشق 1987
4	ثقافة الطفل العربي سلسلة كتابك	جمال أبو ريّة	دار المعارف مصر 1978
5	ثقافة الطفل العربي بين التغريب والأصالة	مصطفى حجازي وآخرون	المجلس القومي للثقافة العربية/ الرباط 1990
6	ثقافة الأطفال	د.هادي نعمان الهيتي	سلسلة عالم المعرفة/ الكويت العدد1988/123
7	ديوان الهراوي للأطفال	جمع ودراسة عبد التواب يوسف	الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985 القاهرة
8	نقاط مضيئة في حياة الطفل	د.عبد الحسين بيرم	دار الشؤون الثقافية بغداد 1999
9	عندما يغني الصغار	فالح فلوح	مجلة الموقف الأدبي/ دمشق العدد 1979/95

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد / الماضي/

ضم العدد /384/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر نيسان/ أبريل 2003 مجموعة من القصص العربية التي عزفت على أوتار الهموم الاجتماعية والوطنية والسياسية لكتابٍ عرب من سورية وفلسطين والعراق والجزائر، هي:

1 . المتعهد قيدار. لـ"يحيى خضور".

2 . تمرّد في ظل الليل. لـ"جمانة طه".

3 . إلى هناك... بهذا الاتجاه. لـ"جاسم عاصي".

4 . فسيفساء امرأة. لـ"سوزان خواتمي" .

5 . حق الجار . لـ"عبد الحليم أبو عليا" .

6 . القبيوح. لـ"قادري عبد الخالق" .

أولاً ـ قصة (المتعهد قيدار) لـ"يحيى خضور":

تنزل القصة بالقارئ إلى القاع الاجتماعي الفلسطيني الذي يرصد الواقع بفوتوغرافية فنية، تجسّد المأساة الحادّة التي تعاني منها الأسرة الفلسطينية، التي تعيش في ساحة المعركة، فتقاوم العدو وتكدح من أجل لقمة العيش، وتقدم الضحايا التي تخلّف وراءها الفجيعة والثكل واليتم.

تسلط القصة الضوء على واقع أسرة فلسطينية استشهد عائلها في أثناء مقاومته للاحتلال الصهيوني، فتكفل شقيق الزوجة بإعالة الأسرة مدة خمس سنوات، وظل يرعاها حتى أصبح مقعداً نتيجة للعمل المرهق. عندئذٍ انكشف حال الأسرة، كما تقول الأم: "الزاد في البيت يكاد ينفذ، لا زيت لا زيتون لا بن لا سكر، ولم تعد الأم تملك ثمن خبز العائلة لأكثر من ثلاثة أيام فقط".

هذا التمهيد المأساوي يهيئ القارئ للتعاطف مع قضية هذه الأسرة، التي تبدأ بالبحث عن منفذ تنفذ منه بغية الوصول إلى رغيف الخبز، ولم يكن أمام الأم سوى التفكير في إرسال ابنها "تيسير" المتفوق في مدرسته إلى العمل في الأرض المحتلة، على الرغم من صغر سنه، فيرضى بذلك مدفوعاً بمسؤوليته كرجل الأسرة الوحيد، لكن ثمة مشكلات عديدة تبرز عسيرة أمامه، تتجسّد في حداثة سنه، وأنه ابن شهيد مقاوم، فيحتال الفتى على ذلك بوضع شعر شارب مستعار، وارتداء لباس العمل، ثم يتوجه إلى يافا حيث تقوم شركة المتعهد الإسرائيلي (قيدار) الذي كان يعمل فيها خاله، فيجتاز عدة عقبات، يتمكن بعدها من العمل الشاق الذي تُدمي منه كتفه الغضة.

لقد استطاع الكاتب أن ينقلنا إلى الجو الواقعي ا لذي يعيش فيه الفلسطيني داخل وطنه، وسط همجية لا تعرف الإنسانية، ويضعنا وجهاً لوجه أمام معاناة العمال العرب الذين يعملون لدى اليهود، ويتعرضون للاستغلال والتمييز العنصري، فقد أخذ المتعهد قيدار من الفتى هويته، وأعطاه بدلاً عنها بطاقة، تضمن له الاستمرار في العمل، واجتياز الحواجز المسلحة.

ومسألة تبديل الهوية على مافيها من واقعية، إلاَّ أن الكاتب يقترب فيها من الترميز الدلالي، فهي وثيقة الانتماء التي تثبت الارتباط بالأرض، وتعبّر عن العروبة والعقيدة. لذلك جعلها واسطة عقد القصة، ارتبط بها الحدث، ودارت حولها الحبكة، واشتغلت بها الشخصية المحورية. إذ تناسى تيسير الهوية، ولم يتذكرها إلاَّ حين احتاج إليها بعد عشر سنوات، وذلك لإجراءات عقد زواجه، فقد امتنع كاتب المحكمة الشرعية الفلسطينية عن تسجيل عقد الزواج من دون هوية. عندئذٍ يهرع الشاب إلى المتعهد في يافا، يلوب باحثاً عنه، فلا يجده، ثم بعد بحث مضن عنه في إحدى المستعمرات، يعلم أنه با ع الشركة إلى غيره، وغادر فلسطين، وهذا يعني ضيا ع الهوية، مما يوحي بأن يهود الأرض المحتلة ليسوا من أبنائها، وإنما هم سماسرة مؤقتون، وبقاؤهم فوق أرضها مرتبط بمصالحهم التجارية، فإذا انتهت هذه المصالح، فكّوا ارتباطهم بها، وعادوا إلى بلاد العالم من حيث أتوا.

إن تيسير يصعب عليه فقدان هويته، لأن ذلك يعني تغيير مستقبل حياته، وعدم الزواج ممن يحب، لذا يترتب عليه أن يجدّ في البحث عن مخرج، فيلتفت حوله أمام مكتب الشركة في يافا لعله يجد مُعيناً، فيقع نظره على دورية عسكرية إسرائيلية لا يتوانى عن الاستنجاد بها، لكنه لم يكن إلاَّ كالمستجير من الرمضاء بالنار. إذ تتخذ الدورية ذلك ذريعة لإلقاء القبض عليه بتهمة التزوير، وتقديم بيان كاذب، لأن بطاقة العمل فاقدة للقيمة، وهي قديمة غير مجددة، وليس عليها صورة، ولا خاتم للشرطة، لذلك كانت ساقطة قانونياً...

إن نجاح القصة في نقل جانبٍ من الواقع الحيوي لمعاناة أهلنا في الأرض المحتلة، جعل الكاتب يلجأ إلى ذكر الجزئيات التي نتجت عنها الإطالة، والدخول في تفصيلات واستنتاجات، أوقعت القصة في المباشرة كالخاتمة: "ولم يتم عقد قران تيسير على عروسه الفلسطينية حتى الآن، لأن هويته قد هُرّبت خارج فلسطين، ولأن الذي سرقها يدرك تماماً أن الجغرافيا خرساء مالم تحمل ذرية صارخة باسمها على التاريخ. ماما". وهذا ماقد أوحت به القصة من قبل، فلم تقدّم الخاتمة جديداً يخدم المضمون.

كما أن القصة قد دخلت في متاهة الزمن. إذ أن الهوية ظلت عشر سنوات رهينة غائبة، مما يدعو للتساؤل عما إذا كان

ذلك ممكناً في إطار الواقع الميداني، إضافة إلى أن القصة القصيرة لقطة لحادثة صغيرة في زمن قصير ولا تحتمل هذا التطاول.

ويلفت النظر في القصة اعتماد الأسلوب على المباشرة والتصريح دون التلميح كما في الخاتمة، وقوله في أثناء السرد: "إنها الخسة والعنصرية الشوفينية في أحقر مراتبها. أن يستخدم الرغيف في تحوّل الإنسان إلى مجرّد ملحق معدي واستهلاكي... وتضيع فلسطين بضياع بنيها، وكيف يقوم وطن لا أهل له، ولا ذراري له؟.."فهذا الاستطراد في الاستنتاج الخطابي، والاستفهام الاستنكاري لم يكن ذا فائدة للمضمون، لأن الكاتب قد نوه إلى ذلك من قبل إيراد هذه الفقرة، وهو بذلك يقول كل شيء، ولا يترك للقارئ شيئاً يستنتجه بنفسه.

ثانياً . قصة (تمرد في ظل الليل) لـ"جمانة طه".

تنتقي "جمانة طه" حدث قصتها من الواقع الاجتماعي، وتقف عند مشكلة إنسانية تعاني منها الأنثى في المجتمعات العربية، حيث ترغم الفتاة على الزفاف من رجل يكبرها بعشرين عاماً، نتيجة ظروف اجتماعية ومادية متعددة. فتمضي عمرها منطويةً على نفسها، كاتمةً عواطفها، لتغدو مع الزمن آلة للتفريغ والتفريخ.

هذه الحالة، كثيراً ما أتت عليها القصص والروايات العربية، لكن ما يميز هذه الحالة العامة لدى القاصة خصوصيةُ التناول، حيث يدخل القارئ إلى أعماق النفس الأنثوية، ليقف على معاناتها، ومن ثم ليجد أنموذجاً للأمومة القلقة المضطربة التي استنزف الزمن طاقاتها، فتحوّلت إلى آلة تؤدي خدمات لا تنتهي لأربعة أولاد، طوال ثلاثين عاماً.

إن الأم في القصة تستعيد شريط حياتها الموشّى بالقهر، الذي فجّره احتفال أبنائها بعيد الأم، فتمتزج الحالة النفسية الواقعية بالصورة الفنية القائمة على الاصطفاء، في سلسلة من المشاهد المتداعية في الذاكرة، لتُبلوِر النتيجةُ الصورةَ البانورامية للأنوثة المهدورة، المهملة والمنسية، التي تُدخلها في حالة سديمية، تعيد إلى الأذهان مقولة (موباسان): "نحن جميعاً في صحراء، ومامن أحد يفهم أحداً"، وتصل الأم إلى قناعة ترفض فيها ما آلت إليه حالُها، وهي ترى بيتها الذي تعيش فيه منذ ثلاثين سنة، لا تملك فيه قشة، فتقرر ألاّ تكون بعد اليوم مسؤولة عن طبخ. وكيّ وتنظيف وسوى ذلك.

إن الحالة النفسية تصل بالزوجة/الأم إلى ذروة التوتر النفسي الذي سيفضي بها . كما يتوقّع القارئ . إلى الانفجار، وقد أغنت الكاتبة ذلك بالتركيز على الصراع النفسي المحتدم بين عاطفة الأمومة القابعة في داخلها، وبين حقها في الحياة المريحة الهانئة. فاختارت لذلك العبارات التي ترهص بالتعاطف مع الأنثى للسير بها نحو الخلاص من معاناتها. لكنها ما تلبث أن تنكص ببراعةٍ، حين تمازج الكاتبة بين الأمومي والوطني، وتعمل على إدخال التلفاز إلى القصة، وتجعل منه شخصيةً ثانيةً تقف في مواجهة الأم، حين يعرض صور الانتفاضة الفلسطينية، ويُظهر مدى ما تعانيه الأمهات هناك من قتل وتدمير وفجائع، وتغدو الصورة المنقولة معادلاً موضوعياً لما تفتقده من حنان وراحة في حياتها، تنسى معه الزوجة/ الأم معاناتها الشخصية، ويغمرها دفق حنان، فترقب أبناءها الأربعة، ويشرق وجهها مُلملماً القلق والتوتر، وتهرع لتأدية دورها الحيوي المناط بها تجاه بيتها وأولادها.

إن القصة ركزت على رسم أبعاد شخصيتها الوحيدة، وهذه الناحية هي من صميم خصائص القصة القصيرة التي لا يُستحب فيها تعددُ الشخصيات، وقد عمل السرد على تكثيف (وحدة الانطباع)، وعدم (تعدد الأمكنة) فدار الحدث داخل غرفة المنزل، مؤكداً مقولة (أوكونور) في (الصوت المنفرد) الذي يلح على أن القصة القصيرة (فن الوحدة والعزلة) التي تغذيها (الشاعرية المرهفة) والإحساس بالدراما) لأن القاصة اختارت حدثاً وشخصية شديدتي الخصوصية والتفرّد، وهذا ما تحقق في عناصر القص، وقد جسد الأسلوب الشاعري ذلك:

"الصمت الساكن حولها يؤجج رماد حزنها، ويغريها بالبكاء...

تتكئ بمرفقها إلى حافة النافذة تشارك الليل في رسم لوحته الموحشة. وتلملم بعينين متعبتين بدايات الضوء المنبعث من البيوت البعيدة...".

وقد تمكنت الكاتبة من خلال تقنية القصة، واللجوء إلى تداعي الذكريات، من رصد اللحظات النفسية المترددة بين السلب والإيجاب، وإضفاء حيوية فائقة على الحدث، حين جعلت الزواج غير المتكافئ في البداية، ينعكس على مراحل حياة الأنثى

العامة، ثم يتطوّر حتى يبلغ (الذروة) في قرار (التمرّد) ا لذي حمله عنوان القصة، ثم ينتهي إلى ما يسمى (لحظة التنوير) التي يكتمل (الانطباع) بانبثاقها، وتمازجها مع الحدث القومي، وذلك في نمو مطّرد نحو نهاية مرضية ومقنعة.

ثالثاً: قصة (إلى هناك.. بهذا الاتجاه) لـ"جاسم عاصي":

تغرق القصة العربية، والعراقية منها على وجه الخصوص، في متاهة الترميز التي تلجأ إليها لأنها الواحة الوحيدة التي يمكن أن يستظل المثقف في ظلالها، في زمن الرقابة والحصار، لينسى محنته المحلية، وهو يدرك أهمية التعبير عما يعتمل في النفس، ورصد ما يدور على الأرض من خلال انزوائه في خانة التكرار والانكسار الذاتي والجمعي، الذي استطال أمده واستفحل أمره، فكان اللجوء إلى الترميز والتلميح ملمحاً بارزاً من الملامح الهامة التي اتجه إليها الأدب، في محاولةٍ للتخلص من عقد الرقابة وممنوعاتها. لكن الاستغراق في الترميز قد يكون على حساب فنية النص القصصي في بعض الأحيان، فيغدو كسيحاً عاجزاً عن إيصال مضمونه إلى القارئ العادي.

يطالعنا في قصة "إلى هناك... بهذا الاتجاه"، شخصان في شاحنة، سائقٌ وراكب، والشاحنةُ ممتلئةٌ بحمولتها. والغموض يلف كل شيء، السيارة والسائق والراكب والحمولة والجهة التي تتوجه إليها. وقد ساعدت الصحراء التي كانت الأرضية التي تتحرك فوقها السيارة على ازدياد الغموض الذي يلف عالم القصة الطويلة من مبتدئها إلى منتهاها، وقد جسّد العنوان هذا الامتداد الصحراوي الغامض الذي ليس له حدود.

إن الشاحنة في السائد القصصي رمزٌ للوطن، كما هي في هذه القصة [وقد رمز يوسف إدريس إلى الوطن بالقطار في قصة (مشوار)]. وسائقُ الشاحنة رمزٌ لأتباع السلطة الذين يُنفذون ما يُطلب إليهم من أوامر، دون اعتراض أو نظر في النتائج التي يمكن أن يؤدي إليها تنفيذ الأوامر من ضرر للآخرين، والراكبُ رمز للمواطن الذي يحمل شيئاً من الوعي، لكن السلطة قد سلبته الحول والطول، فلم يملك سوى التساؤلات التي لا تسمن ولا تغني من جوع، وقد سارت المركبة الغامضة نحو التيه، فلا يدري أحد إلى أين يتجه، ولا متى تنتهي رحلتها.

إن الشاحنة يمتلئ صندوقها الحديدي المقفل بالبشر، أو الحيوانات، تقطع بهم الصحراء تحت لهيب الشمس المحرقة، فيسمع الراكب الحيادي حركتهم التي ما تلبث تحت وهج الحرارة أن تخمد ويسود الصمت، ومن ثم تصل إلى أنفه رائحة منتنة..... كل ذلك والسائق لا يهمه من الأمر شيء، ولا يتوجب عليه أن يعرف ما فيها، ولا ما يحصل لحمولتها، لأن مهمته كلها تنطوي على الوصول بالحمل إلى المكان المجهول الذي وجهوه إليه.

تذكرنا القصة بمآسٍ إنسانية جسدتها الروائع العالمية والعربية، كما في رواية: "غسان كنفاني"، "رجال تحت الشمس"، و"في انتظار غودو"، لـ"صموئيل بيكت"، حيث يتم في الأولى تهريب الرجال الفلسطينيين إلى الكويت عبر الصحراء. داخل سيارة صهريج، فيقضون نحبهم فيها، ويتم في الثانية الجدل البيزنطي، والانتظار الممض الذي لا ينتهي إلى هدف أو نتيجةٍ.

تثير القصة بترميزاتها غير المبهمة ملمحاً من ملامح الحطام الإنساني الذي يعاني منه المواطن العربي، نتيجة قيادة السلطة للمركبة الوطنية، حيث تتجسد المعاناة في الرؤية الغامضة الغائمة، التي يضيع المواطن في صحراء تيهها. كما يتجسد في هذا المقبوس:

يسأل الراكبُ السائقَ:

. إلى أين تقصد برحلتنا هذه؟

. لا أدري...

. كيف لا تدري وأنت تسير إلى الأمام بكل ثقة؟

. وإلى ماذا تريدني أن أسير؟ هل أسير إلى الوراء؟...

. ولكن كيف لا تدري إلى أين تمضي بسيرنا؟

. هذا واقع الحال. كل الذي أعرفه. وفي كل مرة تحدد لي العلامة الأولى. بعدها يبدأ السعي إلى الأرقام، وهم لابد بانتظارنا ككل مرة.

. من هم..؟

. لا أعرف.. فهم يتبدلون دائماً.

. هذا يعني أننا نجتاز المجهول نحو الغامض.

. ومتى كنا نجتاز المعلوم الواضح؟..

. إنه ضياع يا أخي! ضياع...

رابعاً . قصة (فسيفساء امرأة) . لـ"سوزان خواتمي":

في زمن طغت فيه الحداثة، بات من النادر أن نعثر على نص أدبي يرفل بالرونق الجمالي، والديباجة الصافية التي اعتدنا عليها في كتابات الرافعي والعقاد وجبران ومي زيادة، حيث السلاسة والعذوبة والصور الجميلة الواضحة التي تحمل إيحاءاتها رموزاً دانية القطوف، تصل إلينا مدلولاتها بهذه البساطة الموشاة بالشاعرية المحببة، التي بتنا نفتقر إليها في زمن التعبيرات المفتعلة، والصور الغامضة، والإيحاءات المبهمة التي تستعصي على الأفهام.

في هذا النص القصصي، قدمت الكاتبة نصاً يرفل فيه الأسلوب بثياب مزركشة تجذب إليها الحواس، بسبب ما حفلت به اللغة من مجازات وشّت الذاتي، اليومي والاجتماعي، الذي غدا جميلاً على الرغم من مأساويته..

إن العنوان "فسيفساء امرأة"، يحمل دعوة سافرة للقارئ كي يرسل بصره للتمعن والتملي من هذه اللوحة الإنسانية الفسيفسائية، ويعني تنبيه حاسة البصر للوقوف على (كولاج) التركيبية التي تتشكل منها اللوحة الأنثوية، التي تعبّر بأحجارها الملونة والمتنوعة عن تعقيد تركيب المرأة في المجتمع العربي. حيث تغلب عليها . حسب معطيات القصة وترميزاتها وإيحاءاتها . سمة الحزن من جهة. والبعد المادي من جهة أخرى، بمعنى آخر، إن الأنثى تكتنف حياتها الصعاب، فهي مهملة عندما تكون فقيرة على الرغم من كونها في سن الشباب، ومرغوبة عند الكهولة والترمل، لأنها غنية يلمع في إصبعها خاتم ثمين، يجذب إليها أحد الشباب، فيتقرب منها، عند ذلك تتخلص من جلدها القديم، وتتجه إلى الدنيا بروح جديدة.

لقد غطى الأسلوبُ الشاعري الشفافُ المضمونَ، وقد استغلّت الكاتبة الترميزات بصورة فنية مميزة، تبرز فيها الخصوصية الأنثوية، كقولها عن أنوثتها المبكرة: "ألوذ خلف ظهر ابن الجيران مدعيةً الخوف، لأتقن، دون أن أدري، أول أدوار حواء المسرحية". ووصفها لخيبتها في الحياة الزوجية بعد أن هربت مع شاب، وقد مناها برغد العيش في بلد يكنز تحت حجارته الذهب "كانت أكبر الخدع وإن لم تكن آخرها، عاصفة رملية بعثرت الأحلام، وتركت حبّاتها الناعمة بين جفنيّ. أعركهما، وأكاد أبكي، فلا نحن عثرنا على مغارة علي بابا، ولا نحن اكتشفنا كلمة السر، ولا نحن في بال الأربعين حرامي.".

وتصف حالة جسدها في أثناء الحمل "حلقي جاف وقلبي طبل أجوف... حين علت هضبة صغيرة فوق أمعائي..." وتقول عن عملية تخديرها عند الولادة: "سافرت فوق غيمة"، كما ساعدت الصور التوصيفية أسلوب السرد القصصي، وأغنتها بإضاءة الأحجار الفسيفسائية الأنثوية، أو بيان أبعادها الاجتماعية الحقيقية، كقولها في ابن الجيران إنه يشبه (مايكل جاكسون) وحذاؤها القديم كحذاء أبي القاسم الطنبوري.

إن شاعرية الأسلوب وجمالية الترميزات والتشبيهات، قد غطّت على عادية المضمون الذي حفل بأحجار فسيفساء كثيرة جداً، لا تصلح للوحةٍ قصصيةٍ فحسب، وإنما لرواية، مادام قد ابتدأ بتداعيات الطفولة، وانتهى بالشخصية المحورية إلى ما بعد الستين من العمر..

قصة: (حق الجار) لـ"عبد الحليم أبو عليا":

تعيدنا قصة (حق الجار) إلى الواقع الاجتماعي الفاسد في الأحياء الشعبية، التي تذكّرنا ببدايات القصة العربية، التي نجد مثلها في قصص محمود تيمور ومحمد عبد الحليم عبد الله في مصر، وخليل بيدس ومحمد أبو غنيمة ومحمود سيف الدين الإيراني في فلسطين والأردن، وإملي نصر الله وسهيل إدريس في لبنان، وعبد الله نيازي في العراق، ثم محمد النجار وحسيب كيالي وعادل أبو شنب وسواهم في سورية، ممن نقلوا إلينا جوانب اجتماعية عرّوا فيها الفئات الطفيلية التي تتغذّى أجسادها على حساب الآخرين، فتستنزف طاقة الشباب، وتفرغ الحبوب، وتنشر الفساد في الأسر المستورة، وتخلخل الكيان الاجتماعي بأسره.

وتزداد هذه الصور حدّة وقتامة، وعندما تنضاف إليها معطيات المرحلة الراهنة، إذ تحتمي المرأة الساقطة بالمتنفذين من ذوي

المناصب العليا، فيجتمع الفساد الخلقي الاجتماعي مع الفساد الإداري، لتتضخم المأساة التي يعاني منها الشرفاء.

إن القصة لقطة بارعة استطاع الكاتب فيها أن يحوّل أكاذيب المرأة الساقطة إلى حقائق تأخذ بها المحكمة، وتسلب من جارها الأستاذ محمود دارَه وسطحَها بحيلة دنيئة، يذهب ضحيتها إنسان شريف، ومربٍّ فاضل... في دلالة واضحة إلى انهزام القيم أمام الفساد، واندحار التربية والأخلاق أمام الدعارة والسلطة.

لقد بنى الكاتب قصته على خديعة أنثوية استطاعت الجارة الساقطة أن توقّع جارها على ورقة لاستخدام سطح البناء المشترك، لكنها ملأت محتوياتها بتنازله عن السطح والمنزل، حينما دخل بيتها ليتفاهم مع زوجها حول السطح. فأوقعته بأنوثتها بين براثن خداعها، حتى إذا ما حصلت منه على التوقيع انقلبت لبوةً شرسة، فمزقت ثيابها، وصرخت مستنجدة، مما أوقع الجار المدرس بين أرجل الناس الذين استجابوا للاستغاثة، فأشبعوه ضرباً وركلاً، ثم وجد نفسه منقاداً بين أيدي شرطيين إلى السجن، وكان الكاتب قد أرهص بوجود شخص أو اكثر، من خلال سماع المعلم حركة في خزانة غرفة المرأة فظنهما جرذين.

لقد قدّم الكاتب حدث القصة متوائماً مع شخصيتها المحورية، لذلك بدت ا لقصة متماسكة مترابطة السبك. منذ بدء الحركة الأولى فيها التي تصور الجار يدق باب جيرانه، إلى اللحظة الأخيرة التي اقتيد فيها خارجاً من منزل الساقطة إلى السجن. وكم كان جميلاً لو أن الكاتب أنهى قصته عند هذا الحد، فلم يدخلها في متاهة الزمن المتطاول الذي (مسرح) القصة، وفتح لها قاعة المحكمة، ورعى أولئك الذين يُرجّحون كفة ميزان العدالة بثقل مناصبهم الرفيعة، التي التقت شهواتها مع مصالح الساقطات.

إن القصة تمتلك خصائصها الفنية الواضحة من سردٍ مدروسٍ، وشخصيات محددة، ومكان معين، وحدث واقعي يمكن أن يقع في أي مكان من مجتمعاتنا المعاصرة، وهي تحمل في مضمونها من الإدانة ما يكفي لتعرية الطبقة الطافية على السطح.

سادساً: قصة (القيبوح) لـ"فادي عبد الخالق".

لفظ (القيبوح) من مصدر (القبح) على وزن (فيعول) صاغه الكاتب على هذه الصيغة القليلة الاستعمال في اللغة العربية. ليجعل منه عنواناً تعبيرياً، يعبر عن هوية النص التي تجسم معنى القبح وتضخمه، والهوية انتماء يقيم علاقة بين العنوان ومضمون النص القصصي الذي يحاول الكاتب أن يبرز فحواه كاملاً بهذه الصيغة، فيقدم بين يدي قصته كثيراً من الإيحاء و الدلالة لإثارة اهتمام القارئ: لأن العنوان يقود المتلقي من أول وهلة، وفي أول نظرة إليه قراءة مؤداها أن الرمز جديد يتفرد به الكاتب، وكأنه لغة حداثية يغاير بها العنوانات التقليدية والسائدة.

إن تعمد الكاتب في إطلاق هذه الصيغة المنحوتة من القبح كعنوان للقصة يوحي بعقد مقارنة سريعة بين القبح المنفر، والجمال الذي يسعى إليه الكتاب لتوشية كتاباتهم بمعانيه ومدلولاته. وقد وظفه الكاتب في النص ليمسك بزمام الحدث والشخصية حتى يتغلغل في كل سطر وفي كل عبارة، وينقلب إلى ضده، ويغدو عالم السارد الجميل، فالزبالة .كما يقول ."تستهويني منذ طفولتي. مهد أسراري الحارقة. فيها معاشي. تعرفني جيداً.. عزائي وسلواي. كم حنّت وأشفقت على حالتي الذابلة وكآبتي العقيمة فتمنحني بهجةً ولو قصيرة... كنا نتنزه فيها كحديقة..".

تدور القصة حول شخصية السارد الفقير الذي وجد متنفساً في القمامة، يتغذى من فضلاتها، ويسترزق مما يجد فيها من المواد، التي يمكن بيعها، ثم يوصله القدر إلى فتاة تمتهن عمله فيتزوجها.

إن الشخصية المحورية التي تعيش على النفايات وتجعل منها محور حياتها. تصاب بانتكاسة قاتلة حين توكل البلدية أمر النفايات إلى شركة تضع يدها عليها، وهذا يعني البطالة وقطع الرزق، فيشعر بالحنق تجاه من يقف وراء هذا العمل "كنا راضين بقسمتنا. فلماذا يزاحموننا على برازهم؟".

لقد جعل الكاتب من مظاهر القبح جمالاً خاصاً به، التقط فيه الخفي من الحياة المهملة ليشير إلى شريحة اجتماعية منبوذة تعيش في الحضيض، لها عالمها وآمالها وأحلامها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية، لتعرية الطبقة الحاكمة التي لا تعرف سوى ملذاتها، ولا تتذكر الشريحة الاجتماعية إلاّ عندما تحتاج إليها في أداء عمل مهين.

محمد قرانيا

□□□

اطلاق الدورة السابعة
لجائزة

انطلاقاً من توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بين محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وانسجاماً مع جهود سموه في دعم الموهوبين من الكتَّاب والكاتبات في دولة الإمارات وفي أنحاء الوطن العربي الكبير، يسر دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة أن تعلن أن المسابقة السابعة لجائزة الشارقة للإبداع العربي . الإصدار الأول. والتي تخص المخطوطات المعدة للإصدار الأول للكاتب أو الكاتبة، ولم يسبق نشرها في كتاب، وذلك في المجالات الآتية:

1 . القصة القصيرة (مجموعة).

2 . الشعر الفصيح (مجموعة).

3 . الرواية.

4 . المسرحية.

5 . أدب الأطفال، وتخصص هذه الدورة للقصة الموجهة للطفل مع مراعاة تحديد الفئة العمرية التي يتوجه إليها العمل.

6 . النقد، ويخصص هذا العام لـ"دلالات المكان في الرواية العربية المعاصرة".

– شروط وأحكام المشاركة:

المشاركات في المسابقة مفتوحة للجنسين من دولة الإمارات العربية المتحدة ومن البلدان العربية الأخرى وفق الشروط التالية:

1 . ألاَّ يتجاوز عمر المتسابق أربعين عاماً، على أن يرفق المتسابق صورة من جواز سفره أو شهادة ميلاده أو أي وثيقة رسمية أخرى تفيد بتاريخ ميلاده، ولن تقبل أي مشاركات لا يلتزم أصحابها بذلك...

2 . أن يكون المخطوط المقدم للمسابقة معداً للنشر لأول مرة ولم يسبق أن طبع في كتاب.

3 . يشترط في المادة المقدمة ألا تكون قد فازت في مسابقة مشابهة، أو قدمت لنيل درجة جامعية، وألا يكون قد سبق نشر ما يزيد عن نصفها في الصحف والدوريات.

4 . أن تكون هذه المادة هي العمل الأول الذي ينوي مؤلفه نشره في المجال المتقدم للمسابقة فيه.

5 . أن تكون باللغة العربية الفصحى.

6 . ترسل ثلاث نسخ أصلية مطبوعة مع قرص الكمبيوتر المنسوخ عليه العمل، ومشفوعة بسيرة ذاتية أدبية، وإقرار بعدم النشر في المجال المتقدم إليه، وصورة عن جواز السفر، وصورتين شخصيتين، ويراعى عدم كتابة اسم المشارك أو الإشارة إليه على العمل المطبوع.

7 . لا يمكن الاشتراك بالنصوص، إلا في فرع واحد من فروع المسابقة.

8 . لا تلتزم الدائرة بإعادة النصوص فازت أم لم تفز.

9 . تستبعد الأعمال غير المستوفية لأي من شروط المسابقة.

10 . يغلق باب قبول المشاركات في 31 أكتوبر (تشرين الأول) 2003م.

11 . تعلن النتائج في شهر فبراير 2004، وتوزع الجوائز إبان ورشة الإبداع في أبريل 2004م.

12 . يتم دعوة الفائز أو الفائزة بالمركز الأول في كل حقل، لحضور مراسم توزيع الجوائز، والمشاركة بورشة إبداعية علمية، على نفقة الجهة المنظمة.

13 . تتكفل دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة بطباعة جميع الأعمال الفائزة بمراكز الجائزة على نفقتها، وتحتفظ لنفسها بحقوق الطبعة الأولى من هذه الأعمال، كما تحتفظ بحقها في نشر بعض النصوص المنوه عنها إما على شكل كتب أو في أعداد مجلة "الرافد" الثقافية الشهرية الصادرة عن الدائرة.

– آلية التحكيم:

1 . بعد التأكد من استيفاء النصوص للشروط المنصوص عليها في هذا الإعلان، تعهد أمانة الجائزة إلى لجنة من المختصين في كل حقل من حقول المسابقة لإجراء فرز أول للنصوص، لحصر ما لا يزيد عن خمسين نصاً في كل حقل جديرة بالتسابق على الفوز.

2 . تعهد النصوص المفروزة إلى اثنين من المحكمين لاختيار النصوص الفائزة بالمراكز الثلاثة الأولى وفق معايير نقدية متفق عليها، وفي حال تعذر اتفاقهما على تحديد هذه النصوص، تحال النصوص التي اختارها كل منهما إلى محكم مرجح لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها، ويكون قراره نهائياً.

3 . تعلل لجان التحكيم اختيارها للنصوص الفائزة، وتوفر للفائزين ملاحظات على نصوصهم، إن وجدت، لتعديل ما يلزم قبل طباعة هذه النصوص.

– الجوائز:

*خمسة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الأول.

*ثلاثة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثاني.

*ألفا دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثالث.

ترسل المشاركات إلى أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي ص.ب. 5119 الشارقة. دولة الإمارات العربية المتحدة.

للاستفسار والاستعلام.

هاتف 5671116 . 009716

فاكس 5662126 . 009716

دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

جائزة الشارقة للإبداع العربي

استمارة مشاركة

مجال المشاركة في الجائزة :

قصة قصيرة	☐	رواية	☐
مسرح	☐	ادب الطفل	☐
نقد	☐	شعر	☐

عنوان العمل المشارك به: ....

الإسم: .... الأب: .... الكنية: ....

مواليد: .... الجنس: ....

مدينة: .... محافظة: .... دولة: ....

المؤهل العلمي: ....

العمل الحالي: ....

العنوان البريدي: ....

رقم جواز السفر: .... مكان وتاريخ الاصدار: ....

رقم الحساب المصرفي: ....

رقم الهاتف: .... رقم الفاكس: ....

المرفقات :

١ - سيرة ذاتية ادبية.

٢ - صورة عن جواز السفر (او اثبات هوية).

٣ - صورة شخصية عدد (٢).

٤ - قرص الكمبيوتر المسجل عليه العمل.

٥ - اقرار بعدم النشر في المجال المتقدم إليه.

ترسل المشاركات باسم أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي

دولة الامارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب: ٥١١٩ - هاتف: ٥٦٧١١١٦ - فاكس: ٥٦٦٢١٢٦